Ismail Xavier

Sertão Mar

Glauber Rocha e a estética da fome

COSACNAIFY

Glauber Rocha dirigindo Lívio Silva e Geraldo Del Rey em *Deus e o diabo na terra do sol*

Apresentação

Meu intento neste livro, publicado originalmente em 1983, foi tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do *cinema novo*: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjuntura dos anos 1960. A demanda gerada pela inserção criativa na reflexão de longo prazo sobre a sociedade e a cultura brasileiras era posta em correlação com uma vontade de intervenção direta na vida política, antes e mesmo depois do golpe militar de 1964, quando foi vivida em termos distintos face ao período populista.

A retomada criativa do modernismo e a pedagogia política formaram, no entanto, uma equação nem sempre bem resolvida, e o enorme saldo positivo do movimento muito deve à sua adoção do princípio de autoria que definiu – em nítida tensão com as cobranças pela "correção" do recado político urgente – a forma dos seus melhores filmes, sua estética. Neste sentido, meu propósito foi superar o caráter redutor e excessivamente ideológico do debate em torno de Glauber Rocha, renovar a visão dos seus filmes pela atenção à forma, discutindo, em outros termos, o sentido político de sua *mise-en-scène* dentro de sua peculiar junção entre o olhar do documentarista e o cerimonial dos atores – gesto e palavra.[1]

Era preciso assumir de modo mais radical o reiterado reconhecimento do que sempre houve de figurativo em seu cinema, de religioso em

1. Quanto a essa tensão entre espaço aberto e *mise-en-scène* teatralizante, entendida como central no estilo de Glauber, ver Ismail Xavier, "Glauber Rocha: le désir de l'histoire", in Paulo Paranaguá (org.), *Le Cinéma brésilien*, 1987, pp. 145-54. Texto incluído no livro de Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*, 2002.

sua "crítica da alienação", de contraditório em sua riquíssima encenação da história. Expor o modo como o conflito entre distintas temporalidades ganhava expressão na trama e no estilo, desestabilizando a crítica da religião presente em seus filmes realizados antes do golpe de 1964. Daí o meu empenho em ressaltar o que há de circular e mágico no movimento que impulsiona *Barravento* [1961-62], e o que está implicado na alegoria da esperança de *Deus e o diabo na terra do sol* [1963-64], filme que oferece um exemplo notável de composição do "realismo figural" tão bem explicado por Erich Auerbach em seu clássico *Mimesis*.[2] Foi o ensaísta alemão que me ajudou a entender como conviviam, no plano da forma artística, o Glauber leitor de Marx e o Glauber leitor da Bíblia, e de que modo o dilaceramento próprio à alegoria moderna se instalava no que parecia ser uma pedagogia feita de certezas. Procurei mostrar, na leitura do filme, sua condição de obra-síntese capaz de tornar visível, e articulada, uma concepção messiânica da Revolução muito presente na esquerda latino-americana dos anos 60.

Naquela conjuntura, Glauber encarnava o intelectual militante, com uma sensibilidade peculiar, mas era também o cineasta em claríssima sintonia com a reflexão sobre cinema moderno realizada nos grandes fóruns da época. Isto se evidencia em seus filmes e textos, mas de modos distintos, pois vale lembrar que a palavra do cineasta não se projeta de forma automática nos filmes. Estes não são apenas produtos da vontade e da idéia; sofrem inflexões vindas das circunstâncias e abrigam conflitos, mais ou menos declarados, numa travessia que pode estar cheia de atropelos, como aconteceu com *Barravento*. Neste sentido, a análise imanente não apenas esclarece a estrutura e os sentidos nela implicados, mas também especifica, com mais rigor, as perguntas que devem orientar uma pesquisa voltada para a gênese da obra, ou seja, para o processo de criação e de produção material do filme. Tal pesquisa já encontrou uma formulação mais sistemática no caso de *Deus e o diabo*, em especial no trabalho recente de Josette Monzani, que analisa as várias versões do roteiro escrito por Glauber ao longo de anos.[3]

2. Ver Erich Auerbach, *Mimesis*, 1953. [Ed. bras.: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, 1998].

3. Ver Josette Monzani, *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*, 2006.

Em contrapartida, embora motivo de muitas observações que ofereceram dados de um conflito já conhecido em seu contorno mais geral, a história de *Barravento* requer um exame do roteiro de Luís Paulino dos Santos e uma ampliação dos dados referentes à produção das imagens, trabalho que está por ser feito de modo mais rigoroso. Tal crítica genética traria grande contribuição para o estudo do filme, não porque alterasse a ordem das imagens que de fato estão lá a exibir a forma criada pela montagem, tal como caracterizei em minha leitura, mas porque especificaria melhor o processo que gerou as contradições que apontei no filme assinado por Glauber.

Uma observação sobre a análise aqui feita. Não se trata de isolar os filmes e descartar outras intervenções do cineasta, como as entrevistas, os manifestos e as declarações. Estes são documentos importantes. No entanto, não detêm a verdade da obra. Confundir a intenção do autor com o sentido efetivo produzido pelas imagens e sons é cair na "falácia intencional", para usar a expressão do crítico norte-americano William K. Wimsatt Jr.[4]

A tarefa da crítica muitas vezes envolve o gesto fundamental de apontar a diferença entre projeto, intenção e realização, pois é a obra que cria o autor, e não o contrário. Cineasta-autor proclamado, Glauber se instalou no coração desta problemática e a expressou de maneira exemplar. Em seus filmes, o caráter heteróclito da enunciação no cinema vem a primeiro plano, pois ele soube inventar formas originais de articular as bandas de som e de imagem, ora incorporando traços da cultura popular, ora do teatro moderno ou da tradição literária, sem elidir o seu diálogo intenso com o cinema de autor europeu que lhe era contemporâneo, ou mesmo com o *western* dos anos 1950.[5] O seu cinema não é cordel,

4. Ver William K. Wimsatt Jr. & Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy". *Sewanee Review*, v. 54, 1946, pp. 468-88. Republicado in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, 1954.

5. Observei alguns traços deste diálogo com o *western*, mas não especifiquei algo fundamental. No comentário ao filme, seqüência por seqüência, que integra o DVD de *Deus e o diabo*, destaco o nítido eco da figura de Ethan, de *Rastros de ódio* [*The Seachers*, John Ford, 1956], na composição de Antônio das Mortes como o parteiro do futuro, porém rejeitado. O personagem interpretado por John Wayne, tal como Antônio, é a figura do saber e do enigma que faz o trabalho de repressão/liberação dos demais, mas não tem lugar no futuro da comunidade. Esta é uma conexão significativa que não tematizei neste livro. Vale aqui o reparo.

nem mito de fundação. É o ponto de gerenciamento dos conflitos entre os vários canais de expressão, conflitos que os cineastas de sua geração tornaram evidentes ao questionar o imperativo de que uma única voz deve orquestrar tudo num filme, levando a crítica a mobilizar as noções de Mikhail Bakhtin para descrever as novas regras do jogo. No caso de Glauber, o essencial era mostrar de que modo o feitio das máscaras é tão importante quanto o teor das ações práticas e como a dimensão mágica se tece junto com a idéia de determinação material-histórica.

Na primeira edição deste livro procurei condensar a introdução e as justificativas de praxe quanto aos procedimentos da análise, pois julguei que esta devia, por si mesma, fazer-se expressão do quadro conceitual de referência. Em contrapartida, vejo agora que, em algumas passagens dos capítulos de contraponto, fui pedagógico, talvez em excesso, nas observações sobre o cinema clássico e seu regime de autoridade. Minha tonalidade seria hoje distinta, dada a ampla disseminação de variadas formas de cotejo entre o clássico e o moderno, ou entre o cinema de gênero e o cinema de autor. Naquele momento, o desafio maior era definir os termos de um capítulo brasileiro do cinema moderno em seu momento de grande impulsão e caracterizar a originalidade de Glauber na articulação do estético e do político. Sua obra exibe tensões reveladoras num estilo que procurei apreender em detalhe, única maneira de esclarecer as formas do tempo trazidas à cena nos seus primeiros filmes, nesses rituais instituídos no ponto de intersecção entre mito e história.

Atravessando espaços emblemáticos, seu cinema procurou dialogar criticamente com as grandes formas da memória social e do imaginário popular para alcançar uma representação apta a superar o que ele entendia como limitações do teatro psicológico burguês. Seu cerimonial, tenso e descontínuo na montagem, compõe, a cada passo, um dueto entre a câmera e os atores que ora incorpora o impulso épico de Bertolt Brecht, ora a intensidade do gesto própria ao teatro da crueldade, de Antonin Artaud.

Marcado por um impulso de contradição, Glauber teceu em suas imagens um drama barroco que, no sentido proposto por Walter Benjamin, só se explicitou com maior clareza na estrutura e no estilo de *Terra em transe* [1967]. Este filme trazia uma reflexão exasperada diante do que o cineasta entendia como um reiterado adiamento bem próprio à história truncada de uma nação a construir, uma nação-problema, talvez uma miragem, de qualquer modo um hipotético ponto futuro que em *Deus e o diabo* [1963-64], havia pensado numa tonalidade distinta.[6] Na cena que configurou no sertão, a questão central não era a crise de um projeto, mas a forma peculiar de Glauber compor uma teleologia – a da formação nacional – que tem seu parentesco com outros exemplos de narrativas de fundação, mas exibe nítida diferença. O seu ponto essencial é o reconhecimento de que tal formação não se completou, é da ordem da profecia.

Tal diferença se esclarece quando se toma como referência o *western*, ou mesmo a representação da história universal feita por outro cineasta leitor da Bíblia: o David W. Griffith de *Intolerância* [*Intolerance*, 1916]. Hollywood pensava o processo de formação nacional como um percurso consolidado e fazia do recuo ao passado um momento de reflexão sobre os valores que deviam ser reafirmados no presente; era um ato de celebração da virtude dos heróis que haviam sancionado, pelas armas, o princípio da boa ordem expresso na lei escrita. A procura da justiça, como premissa maior da jornada alegórica das personagens de Glauber, é um movimento que se repõe a cada passo; no entanto, porque incompleto, tal movimento não dá ensejo para a celebração de uma totalidade já constituída. Pelo contrário, o passado e a violência são objeto de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição da história marcada pela ambivalência.

Ao compor sua representação a partir de tais premissas, a inovação formal de Glauber traz a primeiro plano a descontinuidade; sua alegoria compõe movimentos que afirmam avanços, mas não encontram um ponto seguro de apoio que permita a pedagogia serena do ritual cívico da indústria cultural, seja a do *western* clássico, seja a da novela de TV contemporânea. Pelo contrário, os seus filmes compõem os traços típicos do dilaceramento da consciência moderna que ganhou expressão

6. Ver meu comentário sobre a miragem da nação-sujeito in *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 1993, pp.109-15.

cinematográfica mais nítida nos anos 1960, em muitos países. Deste modo, ele se insere no conjunto de experiências de renovação do cinema que alcançaram, naquele momento, um diálogo mais conseqüente com a arte de seu tempo. Neste particular, há neste processo uma outra inversão não menos decisiva: no plano estético, o cinema de Glauber integra – juntamente com outros filmes do *cinema novo* e obras-primas da América Latina, como *Memórias do subdesenvolvimento* [*Memorias del subdesarrollo*, 1968], de Tomás Gutierrez Aléa – o elenco de filmes que veio questionar o preconceito subjacente a uma teleologia que supõe ser tarefa dos países centrais (Estados Unidos e nações européias) produzir as experiências artísticas de ponta, enquanto caberia aos países periféricos apenas trazer ao mundo da literatura e do cinema o suplemento de um conteúdo político concentrado na temática nacional das obras.[7] Recusando tal premissa, Glauber fez da invenção de estilo a condição para a sua intervenção no debate político. Definiu, nesta escolha, a força maior de seu cinema, uma peça-chave no processo cultural que se desdobrou no tropicalismo e em outras experiências de vanguarda dos anos 1970.

O essencial, quando empreendi este estudo, era evidenciar o seu trabalho notável de formalização, capaz de recolher o conflito de vozes de toda uma época, fazendo a ponte entre o cinema dos anos 1960 e o movimento maior que envolve os caminhos do modernismo no período posterior à Segunda Guerra Mundial.

Ismail Xavier, junho de 2007

7. Tal premissa é mais freqüente e resistente do que parece, marcando até mesmo textos de grande originalidade e interesse escritos por autores a quem não se pode negar aguda consciência política, como Fredric Jameson. Ver o seu ensaio "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, n. 15, out. 1986.

Introdução

Da fome. A estética. A preposição "da", ao contrário da preposição "sobre", marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva "somos subdesenvolvidos" ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto que, ao avesso, diz de novo "somos subdesenvolvidos". A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.

Neste trabalho, minha atenção se concentrou nesse estilo de fazer cinema. O objetivo era caracterizá-lo a partir dos filmes, examinados com paciência; fazer comparações, revelar as implicações de certas escolhas. Esta é a razão pela qual falei de poucos filmes e me concentrei num só autor. Tudo aqui gira em torno da análise e interpretação dos filmes de Glauber Rocha realizados antes do golpe de 1964: *Barravento* [1961-62] e *Deus e o diabo na terra do sol* [1963-64].

Como assumo que a melhor análise é aquela que enriquece a percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos, organizei o trabalho na base do ponto-contraponto. Para caracterizar o que o cinema de Glauber é em 1962-64, falo também do que ele não é, marcando os pontos de transformação. Para isso, tomei exemplos que julgo bastante representativos do cinema não-novo brasileiro: dois clássicos, filmes consagrados que até possuem a curiosa peculiaridade de preceder o cinema de Glauber na esfera da reputação internacional e dos prêmios: *O pagador de promessas* [1962], dirigido por Anselmo Duarte, e *O cangaceiro* [1953], por Lima Barreto. Um dado fundamental não pode ser esquecido: meu olhar sobre os filmes de Glauber é mais interrogativo; sobre os contrapontos é mais didático, tendendo a sublinhar neles os traços que têm maior rendimento na comparação. Nesse sentido, funcionam mais como espelhos, como fundo sobre o qual se torna mais visível a forma que me interessa caracterizar e discutir.

No meu trajeto, procurei dar a palavra ao cinema, imagem e som. No entanto, nesse observar, o que bate na tela não podia pretender completa inocência. Muita coisa do contexto se fez presente como parte do meu instrumental. Não fui eu quem escolheu com liberdade alguns dos problemas aqui discutidos, pois cada filme tinha associado a si uma crítica que já havia selecionado certos temas. Meu débito é flagrante para com tudo e com todos que interceptaram meu debate direto com os filmes. Sejam os manifestos do próprio Glauber, a crítica da época do lançamento dos filmes, a reflexão ensaística de Luís Carlos Maciel, Zulmira Ribeiro Tavares, Paulo Perdigão e Raquel Gerber, para citar alguns exemplos. Seja, em especial, o livro de Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempo de cinema* (1967), que foi peça de constante diálogo ao longo do texto, mesmo quando não nomeado.

Diante das leituras já feitas, insisti em ver e ouvir, favorecido que estava pelo intervalo de tempo entre produção (1962-64) e leitura (1979).[1]

1. Nesse ano, foi redigida a tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [USP], sob orientação do prof. Antonio Candido de Mello e Souza, que acompanhou o trabalho após a morte de Paulo Emílio Sales Gomes. >

Na raiz da minha insistência estava a convicção da necessidade de retomar as interpretações e discutir os temas mais amplos da estética e da política dos anos 60 a partir de um contato mais cuidadoso com as obras.

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular; linhas de força que se manifestavam no cinema, na música, no teatro. Era a forma específica encontrada por artistas brasileiros para expressar o seu compromisso histórico e seu alinhamento com as forças empenhadas na transformação da sociedade.

Diante daquela atmosfera de engajamento, meu propósito foi identificar como, nos filmes analisados, as características de imagem e som se põem como respostas a demandas que vêm da esfera do político e do social, e como também elementos de outra natureza entram no jogo que constitui a obra.

***

> Tive a chance de discuti-lo com Maria Rita Galvão, João Alexandre Barbosa, Lígia Chiappini Moraes Leite, Eduardo Peñuela Cañizal e Jean-Claude Bernardet, o que me orientou nas modificações posteriores. A intervenção para valer atingiu esta introdução, praticamente refeita. No mais, alterei o tom de minhas considerações nos capítulos de contraponto para torná-los mais adequados à função que têm no conjunto. Nos capítulos dedicados a Glauber, introduzi uma titulação que não havia e acrescentei notas e parágrafos onde senti que dados novos haviam me ajudado a situar melhor as questões. Creio ter deixado mais claro o movimento do texto. Nas considerações finais, foi feita a ponte entre *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* e *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, livro que estava, naquele momento, em elaboração. A estética da fome é aqui discutida em oposição a um passado cinematográfico com o qual ela está em conflito; no outro livro, *Terra em transe* [1967] é ponto de partida dentro de um percurso onde analiso filmes brasileiros que intervieram de modo decisivo no processo cultural brasileiro, desde a eclosão do tropicalismo até meados dos anos 70.

Cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações. É comum se dizer que são redutoras as análises que reconhecem no filme apenas aquilo que está na ideologia formulada nos manifestos ou nas entrevistas do autor. E o mesmo é dito das análises que, partindo do filme, saltam com certa pressa de um resumo do enredo para a caracterização da mensagem da obra ou da ideologia do autor. Fala-se de associação mecânica, que não leva em conta as mediações do processo de representação. Ou seja, o modo pelo qual se conta a estória, os meios à disposição do autor, as limitações impostas pelo veículo usado, as convenções de linguagem aceitas ou recusadas, a inscrição ou não em determinado gênero. Meu objetivo era justamente levar em conta as mediações. Para esclarecer como procurei fazê-lo, comento aqui o referencial utilizado na lida com o específico, ao cinema ou à narrativa como forma geral de representação.

No percurso que vai da textura do filme à interpretação, procurei escolher uma categoria descritiva, um aspecto da elaboração do filme que servisse de baliza para marcar identidades e rupturas. Ao trabalhar com elementos como decupagem, câmera na mão, *faux raccord*, descontinuidade, campo-contracampo e som *off*, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preocupei-me com o "foco narrativo" (foco no sentido de ponto de onde emana, fonte de propagação): sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: Como se conta a estória? Por que os fatos são dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá?

Na busca de respostas, procurei reduzir ao mínimo o apelo a conceitos gerais. Nesta introdução sinto apenas necessária uma observação a respeito da noção de narrador, embora o próprio texto deixe claro o seu sentido neste trabalho. Para evitar equívocos, é preciso não confundir a figura do narrador, que pertence à obra, e é elemento a ela interno, com a figura do autor, sujeito empírico responsável pela produção

da obra, seja uma pessoa ou um complexo industrial, elemento exterior à obra. Autor e narrador pertencem a mundos distintos. Este é figura imaginária tanto quanto as personagens e outros elementos ligados à ficção. Isto fica bem nítido quando explicitamente uma das personagens da estória é a própria figura mediadora que nos dá a conhecer o mundo imaginário que emana de palavras impressas ou de imagem-som na sala escura. Machado de Assis, quando escreveu *Dom Casmurro*, escolheu fazer de Bentinho o narrador da estória e, nessa escolha, fez de uma personagem envolvida na ficção (que tem nome, feições e comportamento dentro dela) a figura mediadora. No entanto, mesmo quando "na moita", escondido, o narrador pode ser caracterizado e, da mesma forma, não se confunde com o autor. Seja qual for o processo pelo qual se conta a estória, o narrador é figura logicamente necessária, mediação pressuposta, em verdade invenção decisiva dos responsáveis pela obra, invenção como outras e que ocupa lugar fundamental na organização do filme, conto ou romance.

No cinema corrente, e em certa literatura naturalista, a figura do narrador se esconde por trás do seu próprio ato, o qual ele executa com certos cuidados. Não é palpável, não tem rosto, nem nos deixa nehum outro traço que não seja o ato mesmo de narrar. Pelos cuidados que toma, acaba por provocar em nós uma relação muito particular com a ficção, tal como se esta se desenvolvesse por si mesma e a mediação não existisse, tal como se estivéssemos diante de algo tão autônomo quanto certos acontecimentos de nosso cotidiano. Mas, sabemos, lá no fundo, que estamos diante de um jogo de linguagem, de um faz-de-conta com o qual desenvolvemos uma relação toda especial e que resulta de uma cumplicidade sutil que envolve a todos. Afinal, o jogo da ficção implica várias metamorfoses, nos dois extremos do processo: produção-consumo. A do próprio autor, que se transforma em alguém ou numa entidade que acredita no que conta como se houvesse visto ou estivesse vendo, testemunhando, e está empenhado em manter o encanto frente aos ouvintes ou espectadores; estes, por sua vez, têm a sua metamorfose, pois se transformam em entes capazes de "suspender o descrédito", para usar a expressão de Samuel T. Coleridge, e aceitar a autenticidade

dos eventos os mais maravilhosos ou prosaicos, de modo a completar o circuito de cumplicidades necessário ao faz-de-conta. O narrador é essa figura mediadora que resulta da metamorfose do autor, ou da sua invenção, como diriam alguns, ou da linguagem de seu trabalho, como diriam outros. Num processo inverso, mas de estatuto semelhante, como espectadores, acionamos quem ou o que dentro de nós está disposto a se envolver no jogo porque precisa da ficção, a deseja. Para ilustrar, lembremos o exemplo de metamorfose dado por Wolfgang Kayser: a mãe ou o pai, ao narrar um conto de fadas, abandona a atitude de adulto para se transformar em alguém que acredita no universo imaginário que a sua própria encenação está criando.

Há muita coisa séria implicada nesse jogo que, no momento, descrevo apenas esquematicamente. Fixemos apenas a idéia de que, nessa simulação geral, seria ingênuo atribuir diretamente ao autor aquilo que é próprio ao narrador que ele inventa. Se há algo a "cobrar" de cineastas e escritores, é o sentido de suas invenções – incluído o narrador – no conjunto de relações internas à obra, relações que definem a contribuição de cada aspecto para as significações do filme ou do romance.

Em cada caso, o narrador tem certas capacidades e saberes, mas trabalha dentro de certos limites. No cinema, as mediações que me levam à ficção são complexas, envolvendo todos os recursos de elaboração da imagem e do som. Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.

Nessa ordem de idéias, meu estudo dos filmes de Glauber Rocha procura percorrer os meandros da atividade do narrador, investigar em detalhe como a mediação opera. São os próprios filmes que permitem caracterizá-la. Seja qual for o tipo de produção, independentemente das intenções de A ou B, posso examinar os filmes e falar da postura da narração, de seus critérios, de seu saber, de sua lógica. A obra de ficção é a invenção de uma estória e, ao mesmo tempo, de um modo de narrá-la.

Neste trabalho, a análise de diferentes modos de narrar se articula a considerações temáticas particulares, em especial a relação entre o estilo dos filmes e as formas de representação próprias à cultura popular. Ou, mais precisamente, a perspectiva segundo a qual os filmes incorporam na sua representação determinadas formas de consciência. A partir de análise centrada na questão do "foco narrativo", tento responder às perguntas: Quais as implicações de certo aspecto formal no plano da significação? Como se concebem os movimentos da consciência de segmentos específicos – camponeses, pescadores de uma comunidade de origem africana – no interior de uma visão global do processo histórico? Que estatuto ganha a religião do oprimido? De que forma, em suma, o cinema de Glauber encontra seu lugar entre o círculo da lenda e o vetor da história?

Capítulo 1

BARRAVENTO: ALIENAÇÃO *VERSUS* IDENTIDADE

Barravento: alienação *versus* identidade

A alienação como parâmetro: retomando a questão

Logo no início da projeção, o letreiro que introduz *Barravento* é contundente na indicação de leitura:

> *No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de 'xaréu', cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. 'Iemanjá' é a rainha das águas, a 'velha mãe de Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem.* Barravento *foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem à prefeitura municipal de Salvador, ao governo da Bahia, aos proprietários de Buraquinho e a todos aqueles que tornaram possíveis as filmagens, principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado.*

As declarações de muitos críticos e a própria posição de Glauber Rocha na época da realização do filme nos sugerem uma interpretação de *Barravento* que se alinha aos termos do letreiro inicial:

Em Barravento *encontramos o início de um gênero, o 'filme negro': como Trigueirinho Neto, em* Bahia de Todos os Santos, *desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística.*[1]

Assim dizia Glauber em 1963, no *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Luís Carlos Maciel, por sua vez, observa:

Barravento *revela a preocupação fundamental de Glauber com a alienação religiosa do povo brasileiro. Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia da Bahia são o grande obstáculo para a luta de libertação do jugo econômico a que estão submetidos. São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização.*[2]

Barthélémy Amengual, em 1973, diz:

Ainda em 1962, o cinema político tem idéias simples e claras: o bem é a razão, a solidariedade, a consciência de classe; o mal é o irracional, a religião, a tradição, a resignação. Barravento *termina com a imagem de um farol erigido como símbolo político: luz, poder e justiça prometidos aos trabalhadores se eles se conscientizarem de sua força e de sua unidade.*[3]

Em 1977, ao tentar a descrição de um percurso do *cinema novo* frente às formas de representação popular, eu trazia uma hipótese que caminhava na mesma direção: a década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar "crítica dialética" da cultura popular, marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de 70 corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de "compreensão

1. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, [1963] 2003, p. 160.
2. Luís Carlos Maciel, "Dialética da violência", in Glauber Rocha *et alli*, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965, p. 201.
3. Barthélémy Amengual, "Glauber Rocha e os caminhos da liberdade", in Raquel Gerber (org.), *Glauber Rocha*, [1973] 1977, p. 99.

antropológica", tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores – em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia – e renuncia à idéia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade.

Barravento e *Deus e o diabo na terra do sol* seriam dignos representantes da década de 60. Nessa esquematização, despontavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo. E *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [1969] era apontado como ponto de inflexão, no caso particular de Glauber. O panorama era mais amplo e localizava o termo final dessa tendência à adesão ao popular na proposta de Nelson Pereira dos Santos, cristalizada em *O amuleto de Ogum* [1973-74] (sua versão mais feliz) e *Tenda dos milagres* [1977] (versão caricatural e doutrinária).

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo de crítica à alienação religiosa era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmera e a uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. Ela não dá conta do filme em sua complexidade de percursos e deixa de lado elementos cuja presença, não apenas episódica, é recorrente ao longo do filme. Feita essa constatação, tornou-se difícil assumir *Barravento* como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilo a expressões do temperamento do cineasta, cuja relevância seria menor ou quase nula nas considerações sobre a sua significação social e política. Estabelecida uma direção de leitura que procura integrar, em pé de igualdade, como fonte de significações os diversos procedimentos presentes no filme, procuro aqui retomar a análise evitando o preconceito que opõe ao "eixo" do discurso, via de regra o enredo, os "ornamentos" da imagem e som.

Recusando essa hierarquização, que deprecia justamente o específico, procuro um tipo de integração diferente daquele proposto por René Gardies no seu livro.[4] A formalização da análise na base de um inventário dos códigos em ação na obra de Glauber Rocha visa, no caso de Gardies, a um levantamento capaz de identificar uma constelação de procedimentos como foco do *sistema textual*[5] característico da obra. Nessa linha, há um avanço pela integração de procedimentos específicos no corpo da análise, pois eles constituem uma parcela dos códigos em ação, mas a tendência à descrição topológica, onde se definem puras recorrências e seus lugares, deixa a leitura a meio caminho. Compara-se os filmes no conjunto e opera-se uma decomposição que encaixa todos num único engradado, perdendo-se a chance de reconstruir a dinâmica de cada filme na sua particularidade. Tornam-se invisíveis as transformações que marcam o trajeto do autor ao longo dos anos e faz-se um discurso por demais genérico sobre a presença de referenciais históricos e míticos, que acabam por flutuar nos filmes. Não há uma tentativa de precisar melhor como o movimento interno de cada filme define os critérios e valores que orientam a incorporação desses elementos da história, da cultura popular e do mito. Estão lá apenas como objeto da representação, ou estão lá para definir a própria perspectiva que preside o discurso sobre o mundo e a sociedade?

Estas são algumas das razões que me levam a privilegiar a análise individual de cada filme e, dentro desse percurso, optar pela consideração particular e detalhada de alguns segmentos que assumi serem capazes de condensar os problemas.

No caso de *Barravento*, o segmento a ser tomado como nó da discussão é constituído de seis planos e marca a passagem entre duas seqüências fundamentais do filme. Antes de sua descrição e análise, para situá-lo, apresento um retrospecto onde a divisão do filme em sete blocos narrativos e sua descrição sumária já pressupõem uma seleção e seus critérios.

4. René Gardies, *Glauber Rocha*, 1974. [Ed. bras.: "Glauber Rocha: política, mito e linguagem", in Raquel Gerber (org.), *Glauber Rocha*, 1977].

5. Conceito proposto por Christian Metz em seu livro *Langage et cinéma*, 1971, pp. 69-90.

Ao mesmo tempo, para definir melhor certos traços de estilo, comento em seguida meu próprio retrospecto para poder chegar mais perto da imagem e som de *Barravento*.

Montando e desmontando o esqueleto: tradutor/traidor

BLOCO I: CHEGADA DE FIRMINO.

Os pescadores trabalham puxando a rede, enquanto Firmino é visto caminhando na praia, numa montagem que alterna as imagens do trabalho com a aproximação solitária do malandro que volta da cidade. O reencontro de Firmino com sua comunidade de origem gera o discurso contra a exploração e a permanência das condições precárias de vida. Parcela substancial do trabalho da comunidade é apropriada pelo dono da rede, que não vive na aldeia; enquanto isto se reproduz, os pescadores aceitam passivamente tal condição, submetendo-se ao poder despótico do Mestre, velho líder que organiza o trabalho, negocia com o dono da rede a partilha aviltante dos peixes e exerce influência em múltiplos aspectos da vida da aldeia. O Mestre tem sua liderança legitimada pelo sistema religioso da comunidade. Firmino chega, e o acompanhamos em diferentes diálogos que nos esclarecem sobre suas antigas relações e sobre a atual condição das personagens principais da estória: Aruã, Cota, namorada de Firmino, e Naína – a moça angustiada que gosta de Aruã e tem posição ambígua na comunidade devido à sua origem branca. Cenas de roda de samba e capoeira permeiam essa primeira fase, cujo objetivo é fornecer um retrato da aldeia, povo e paisagem, trabalho e costumes, deixando clara a condição de Firmino como figura que vem perturbar a ordem de Buraquinho.

BLOCO II: FIRMINO DESFERE O PRIMEIRO ATAQUE CONTRA ARUÃ.

Pescador de "corpo fechado", figura protegida pelos deuses e sob a tutela do Mestre, Aruã deve permanecer virgem para conservar sua santidade e

estar em condições de substituir o Mestre no futuro, assumindo o poder e protegendo os pescadores. Este bloco se inicia com a cena noturna em que Firmino deita com Cota na praia; no diálogo ele revela sua revolta contra Aruã, prometendo fazer despacho contra o jovem, para acabar com a adoração que o cerca. Enquanto isso, no terreiro de candomblé, os atabaques marcam o ritual de Naína para verificar se ela é filha de Iemanjá. Firmino, apesar da oposição de Cota ao uso do feitiço, põe seu plano em prática. O despacho não funciona. Na manhã seguinte, Firmino promete continuar a luta e mudar de tática.

BLOCO III: CENTRADO NA QUESTÃO DA REDE.

O Mestre entra em discussão com o representante do dono da rede a propósito da queda do rendimento do trabalho, o que diminui a cota do patrão; as explicações que fornece não convencem o representante e o Mestre termina por renunciar à sua reivindicação por uma rede nova. Firmino aproveita a ocasião para fazer novo discurso contra a exploração, e Aruã, oscilante, não traduz em ação sua discordância para com o Mestre. Acata a decisão de remendar a rede, o que é feito com paciência pelos pescadores. No entanto, Firmino aproveita a noite para cortá-la e danificá-la de vez. Cota o surpreende no ato de sabotagem e ele discursa sobre a condição dos negros desde a vinda da África, reiterando a necessidade de mudança. No dia seguinte, os pescadores se vêem desprovidos de seu instrumento de trabalho e os representantes do patrão vêm buscar a rede inútil. Em silêncio, todos assistem à retirada. Firmino agita novamente, incitando à resistência e acusando o pessoal de covarde. Isto causa confronto com Aruã, mas a intervenção dos pescadores impede o conflito. O Mestre define que podem pescar sem a rede, como se fazia nos velhos tempos.

BLOCO IV: A COMUNIDADE REVIVE SEUS MITOS.

Sem a rede, os pescadores não vão para o mar. Há um tempo morto, hiato para recordações e lamentos frente à miséria geral, no sertão seco

e no litoral. Homens e mulheres, em rodas, contam estórias dos velhos tempos, da pesca sem rede, do barravento. Nesse momento, somos informados de algumas tradições e lendas da comunidade que explicam melhor seus valores e o papel de algumas personagens na sua vida. Uma velha conta a história da mãe de Naína. A posição de Aruã no sistema simbólico dos pescadores fica mais clara. Em conversa com Chico, seu amigo, Aruã comenta sua própria condição e demonstra influência dos discursos de Firmino numa fala confusa. Isto não o impede de assumir o papel de protetor da pesca, cumprindo as expectativas da comunidade e se lançando no mar, sozinho, para buscar o peixe, na jangada e sem rede. Aruã é bem-sucedido e sua volta é festejada pela aldeia. Os pescadores saem para o mar, sentindo a proteção e a força de Aruã. A movimentação das jangadas e dos remos, sob os olhares das famílias, marca um momento de integração feliz da comunidade com sua tradição. Firmino resolve acabar com essa “mistificação” e convence Cota a seduzir Aruã antes que seja tarde.

BLOCO V: A PROFANAÇÃO DE ARUÃ SE CONSUMA.

Na praia, Cota aproveita a noite para banhar-se nua no mar, exibindo-se ostensivamente para Aruã. Este não resiste à sedução, aceita a sua sexualidade e viola os preceitos que, segundo a fé, garantem o seu poder sobrenatural. Paralelamente, no terreiro, uma nova função dá continuidade aos rituais que envolvem os vários estágios de preparação de Naína. Ela é filha de Iemanjá e a mãe-de-santo determinou que ela deve fazer um ano de isolamento na camarinha. Os detalhes de sangue do ritual se alternam com o encontro sexual na praia, num processo de intensificação dramática. Na manhã seguinte, Aruã acorda, só e sereno, na praia tranqüila.

BLOCO VI: O BARRAVENTO SE CONSUMA.

Deflagra-se a tempestade sempre temida pela comunidade. Seu Vicente, pai branco de Naína, está no mar. Aruã e Chico tentam salvá-lo. Cota

corre pela praia e, em meio à convulsão geral, morre afogada em circunstâncias nada claras. A natureza se acalma e Aruã volta só, informando que Chico e seu Vicente estão mortos. Ele não acredita mais em seus poderes sobrenaturais; assume-se definitivamente como homem, falível como os outros. Firmino agita novamente e Aruã investe contra ele. No duelo, Firmino o derrota, mas pede à comunidade que siga Aruã, o novo líder que tem nova consciência, e abandone a obediência ao Mestre. Dado seu último recado, Firmino desaparece.

BLOCO VII: DESENLACE.

Em alongada seqüência noturna, acompanhamos o cortejo fúnebre na despedida a Chico, até o amanhecer. Aruã assume o discurso de Firmino contra o Mestre. Este procura isolá-lo da comunidade. Naína tem seus cabelos cortados e está quase pronta para o ano dedicado a Iemanjá. As mães-de-santo comentam que sua dedicação pode salvar Aruã. O casal se encontra na praia e, ao se despedir, Aruã promete voltar depois de trabalhar um tempo na cidade. Diz que Firmino tem razão; as coisas devem mudar. Faz planos de comprar uma nova rede, "para consertar a nossa vida e a de todo mundo". Garante a Naína que ela não está só, podendo ficar um ano na caminhada religiosa para depois reencontrá-lo. Ao amanhecer, Aruã se vai, passando pelo mesmo farol que marcara a chegada de Firmino.

Esse retrospecto traduz o desenvolvimento geral da estória e seleciona algumas indicações sobre diálogos e combinações de imagens que permitem avançar certas interpretações. Podemos, a partir dele, perceber a situação básica do filme e seu desenvolvimento, marcado pelo trinômio: *equilíbrio* – inicial à vida da comunidade antes da chegada de Firmino; *desequilíbrio* – causado pela presença de Firmino e sua campanha subversiva; *novo equilíbrio ao final* – comunidade permanece nas mesmas condições, tendo o esforço de Firmino resultado na transformação de Aruã, que vai para a cidade, tal como ele um dia o fizera.

Dentro da evolução dos episódios, essa tríade pode ser detectada em escala menor, comandando as transformações do enredo. Por

exemplo, Firmino cria um problema com a danificação da rede e as tensões geradas pela sua iniciativa são resolvidas na palavra de ordem do Mestre: "Pescaremos sem rede, como antes"; quando Aruã assume seu papel e a comunidade se ajusta à palavra de ordem do Mestre, trabalhando segundo a tradição, é outra vez Firmino quem toma a iniciativa para gerar nova ruptura do equilíbrio, insistindo junto a Cota para que seduza Aruã.

Nessa configuração geral, fica nítido o papel de Firmino como elemento motor das transformações e fonte dos desafios que põem as personagens em movimento. Se é ele quem empurra a estória, não admira que seu discurso venha a primeiro plano. A sua denúncia tem como alvo a religião, acusada de ser um obstáculo à tomada de consciência e à reivindicação de direitos por parte dos pescadores. Ele procura firmar sua liderança, fazer-se ouvir, mas sua atuação junto à comunidade é problemática, num trajeto de isolamentos e fracassos que torna seu método questionável.[1] O maior efeito de sua pregação se exerce sobre Aruã, seu adversário, mas a análise de Jean-Claude Bernardet já nos chamou a atenção para a repetição aí envolvida: quando toma consciência de que é preciso mudar, quando assume um discurso progressista, Aruã também se isola. Essa identidade de situação frente a Firmino não se evidencia apenas no nível do enredo, pois ao abandonar Buraquinho numa atitude pessoal, Aruã deixa a pergunta: voltará algum dia para completar a repetição? Ela se faz presente na própria forma da narração. Ao longo do filme, os discursos de Firmino assumem uma impostação teatral-didática na *mise-en-scène* e o enquadramento o isola dos pescadores. Discursa praticamente para a câmera e encontra seus ouvintes numa suposta platéia fora do mundo de Buraquinho. Quando Aruã, no final, esboça a mesma postura doutrinária diante dos pescadores, o enquadramento também o isola e põe em suspenso sua figura, filmada em ligeiro *contre-plongée* (câmera baixa), de modo a recortar o céu chapado ao fundo.

1. Retomo aqui análise já desenvolvida por Jean-Claude Bernardet, in *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, [1967] 2007, pp. 73-81.

Sem considerar essa transformação pessoal de Aruã, a comunidade, não possuindo quase nenhum contato com o exterior e não integrada em processos sociais mais amplos, reitera os seus mecanismos tradicionais de sobrevivência, vida cultural e relações internas de poder. Seu isolamento só não é absoluto por força de dois fatores: primeiro, as migrações em ambos os sentidos – há os pescadores que foram sertanejos e lamentam as condições precárias no sertão e na cidade, onde a vida é tão ruim quanto a da pesca, e há casos especiais, como os de Firmino e Aruã; segundo, o arrendamento da rede, que coloca a força de trabalho dos seus habitantes a serviço dos comerciantes da cidade, fato que não melhora suas condições de vida. No desenvolvimento do filme, há, de um lado, a revelação clara do mecanismo de exploração, o que dá legitimidade a certos discursos de Firmino e nos propõe a transformação da consciência de Aruã como dado positivo, progressista, porque obedece aos imperativos da mudança solicitada pelas condições miseráveis expostas ao longo do filme. De outro, há uma série de vaivéns no jogo de relações e na própria ação do malandro da cidade que torna problemática a sua posição efetiva diante dos valores religiosos da comunidade. Se não tem fé, por que recorre ao despacho? Se o primeiro fracasso marca o abandono dessa tática que pressupõe a fé, por que a adota novamente quando propõe a sedução de Aruã? Ou sua convicção na eficácia desse último estratagema vem exclusivamente da esfera da psicologia sem implicar a admissão da veracidade do encanto?

As respostas a estas perguntas exigem algo além do meu retrospecto. Se ele permite retomar as observações de Jean-Claude sobre aspectos fundamentais da prática de Firmino, tais como a discussão e a crítica implícita da relação líder-povo existente no filme, ele não permite dizer tudo, seja sobre a personagem, seja sobre o tipo de olhar que a narração deposita sobre ela. Na verdade, a questão do narrador é o ponto fundamental.

As oscilações de Firmino podem surpreender, às vezes, mas não trazem perplexidade. Sua prática e certos pontos obscuros da sua fala podem ficar por conta de uma assimilação confusa de novos valores

dentro de condições impostas pela sua vida supostamente violenta na cidade. Ele assume um tom doutrinário, de profeta que detém a mensagem fundamental, mas sua revolta se organiza a partir de uma consciência que, em termos de uma leitura realista, reuniria de modo sincrético diferentes fragmentos da experiência urbana e da experiência mais antiga de Buraquinho. E podemos buscar argumentos de ordem psicológica para interpretar suas incoerências e erros táticos, uma vez que Firmino se mostra a todo instante um poço de ressentimentos e é, em geral, impulsivo, reagindo ao estímulo imediato e tendendo à ação individual isolada.

Mais intrigante e menos redutível a uma explicação de ordem psicológica é a considerável sintonia entre o comportamento da personagem e a forma da narrativa, também convulsiva, marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por evidente desequilíbrio na sua disposição. Exibindo uma descontinuidade flagrante e reiterando uma forma oblíqua de passar certas informações até elementares, a narração do filme cria um arranjo que não facilita a apreensão. Às vezes as coisas andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia de um diálogo e, quase sempre, as coisas não estão arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor.[2] A traição maior nessa tradução

2. Evidentemente, muitas características do filme estão ligadas às condições problemáticas que cercam a sua produção, da filmagem na Bahia à montagem no Rio de Janeiro. Por ora, interessa o fato de que estão lá, impressas na imagem-som e assumidas pelo autor como constituintes da obra. Não é meu objetivo discutir aqui aspectos da gênese do filme, nem mesmo aqueles referentes à história do projeto e suas transformações. Sabemos que Luís Paulino dos Santos é o autor da idéia e do roteiro que deram origem a *Barravento*. Por ocasião das filmagens, divergências dentro da equipe resultaram na saída de Luís Paulino, até então diretor. A produção entregou o projeto a Glauber, já ligado ao filme, e foram redefinidos os seus parâmetros. Realizada a nova filmagem, Glauber demorou algum tempo para levar o filme ao Rio de Janeiro, onde foi montado por Nelson Pereira dos Santos. Não conheço o roteiro original e não posso avaliar que elementos foram mantidos. Esses dados da produção, no entanto, não incidem sobre esta leitura, na medida em que meu objetivo não é analisar intenções ou fazer um histórico de como *Barravento* chegou a ser o que é. Considero o filme que "bate na tela", assinado por Glauber Rocha, consciente de que ele resulta da soma de contribuições muitas vezes soterradas, e convicto de que esta análise ajuda a definir melhor as perguntas que podem orientar uma pesquisa dedicada à gênese do filme.

do desenvolvimento do filme está justamente nesse alisamento da superfície, que escamoteia a verdadeira textura de imagem e som, decisiva na experiência do espectador e foco de tensões, prazeres e dúvidas que desaparecem na exposição de um esqueleto tal como está feito acima. Tanto quanto dos fatos e das personagens, preciso falar do modo pelo qual cada episódio é narrado e comentado. Como são propostas certas ligações e como são realizadas certas separações; como as coisas podem se confundir ou ficar claras.

Há muitos exemplos da minha própria traição. Primeiro, descartei o prólogo no resumo do enredo. Afinal, existem imagens de abertura, anteriores aos letreiros de apresentação, escritos sobre um fundo de gravuras com motivos típicos do litoral nordestino. Tais imagens, um plano do céu, com a câmera em movimento, outro da praia, também em movimento, e um terceiro que mostra um negro a bater no atabaque com todo vigor, estão "soltas". Não há nessa combinação um começo de estória, um encadeamento factual. Há somente um clima, unificado pela presença, desde o início da primeira imagem, do som do atabaque e de vozes que entoam um canto africano.[3] Através desse prólogo, define-se um contexto, e a combinação céu-mar, ao som do atabaque, já esboça certos critérios do discurso no tratamento da natureza, de grande relevância nas considerações que devo fazer. Esta é uma omissão mais ostensiva do meu resumo, mas há outras mais sutis e mais enganadoras porque trazem a aparência de objetividade. Quando digo "os pescadores trabalham

3. Não tenho elementos para avançar numa interpretação que caracterize a relação deste e de outros procedimentos com a instauração de um espaço sagrado. Na minha leitura, concentrei-me nas contradições internas do filme, contestando a interpretação corrente. Não estabeleci um ponto de vista que olhasse *Barravento* a partir da religião. Fiz uma leitura laica, a única que me pareceu possível naquele momento (1979). Em 1981, ficaram mais claras as novas perspectivas de abordagem, dada a minha participação no seminário sobre "Cinema e Descolonização" promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, Salvador (BA). Na Universidade de São Paulo, o meu contato com Roberto Moura e José Gatti Jr., pesquisadores da cultura negra, ao mesmo tempo em que reabriu a questão *Barravento* no trabalho deles, deixou claro que seria preciso explorar novas direções no estudo do filme. Nesse, o passo decisivo era a publicação do roteiro original de *Barravento*, de autoria de Luís Paulino dos Santos, que já tinha o material reunido e pretendia divulgá-lo.

puxando a rede, enquanto Firmino é visto caminhando na praia, numa montagem que alterna as imagens do trabalho com a aproximação solitária do malandro que volta da cidade", trago inferências, "malandro" não está escrito na imagem, e antecipações; só sei que Firmino vem da cidade num momento posterior do filme, e, fato principal, trago omissões. Ao afirmar "imagens do trabalho", digo muito pouco se não disser nada da particularidade dessas imagens, do seu arranjo, do seu enquadramento e ritmo, de modo a especificar melhor que idéia é transmitida de tal trabalho, que aspectos são selecionados e qual a tonalidade fundamental da seqüência. O fato de mencionar a montagem alternada é legítimo, mas não deixa de escamotear tal omissão porque fornece um selo de especificidade à minha descrição que, na verdade, não basta. As imagens iniciais do trabalho na pesca, em *Barravento*, não são focalizadas com olhos neutros e preocupados com a descrição do esforço, ou da técnica, em termos da atividade humana frente à inércia da natureza. A escolha dos planos mais próximos, dos pés na areia, das mãos nas cordas, do batuque, dos rostos, da agitação dos peixes na chegada da rede, e a escolha dos planos gerais, que salientam o movimento rítmico do arrastão e das ondas sob o sol, definem uma tendência a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz as propriedades da dança e do canto. Nessas imagens, os homens realizam tarefa de interesse imediato, mas dentro de uma coreografia que tem ressonância, como o som dos instrumentos, e que amplia as dimensões desse momento particular, apontando para a inserção harmônica da coletividade numa totalidade maior ordenada. Tais reverberações cósmicas, tal sacralização do trabalho, terão um momento de maior acento em seqüência posterior do filme que confirma essas sugestões iniciais. Essa forma de representar o trabalho se insere numa rede de relações que é fundamental apontar.

Falei das queixas e dos lamentos dos pescadores, na palavra de suas mulheres e até nas conversas de Aruã; muitas vezes, no filme, vemos a comunidade consciente do seu sofrimento e da precariedade de suas condições de vida. Falei dos discursos "subversivos" de Firmino, repetitivos na denúncia da exploração e da passividade dos habitantes de Buraquinho, sob o domínio da religião e do Mestre. Há em tudo isto um discurso pela

mudança, cuja possibilidade Aruã encarna ao final; um discurso que deixa implícita a negatividade de tudo o que é obstáculo à transformação e ao progresso. Um discurso que, do exterior, denuncia a alienação religiosa.

No entanto, vimos também que há elementos, como o tratamento dado à representação do trabalho coletivo, que não parecem se encaixar nesses parâmetros de exterioridade frente aos valores dos pescadores. Da ação de Firmino, ficaram certas dúvidas que apontei como menos intrigantes do que o tom convulsivo da própria narrativa em seus atropelos. Creio ser agora o momento da consideração em detalhe desses aspectos do discurso de *Barravento*. A questão central – motivo da escolha do segmento a ser analisado – é a da perspectiva da narração ao dar conta dos eventos. Cabe verificar se prevalece uma postura de total exterioridade frente aos valores religiosos da comunidade ou se, no seu arranjo, o narrador assume tais valores como matriz orientadora de suas operações.

A dinâmica de *Barravento*, Firmino, Exu

Inserido entre os blocos V e VI, temos o seguinte conjunto de planos:

PLANO 1 – Imagem da praia tranqüila em plano geral. Aruã esticado na areia é visto ao longe, com o mar ao fundo. Ele se levanta. No som, apenas o leve ruído das ondas.

PLANO 2 – Aruã de perfil, focalizado em plano americano, quase primeiro plano. Olha a paisagem como que satisfeito com a experiência nova da sexualidade. Começa a andar e a câmera o acompanha. No som, continuidade em relação ao plano anterior.

PLANO 3 – A câmera mantém a mesma distância em relação a Aruã, mas o focaliza de costas a caminhar, dando continuidade à imagem anterior. No som, tudo igual.

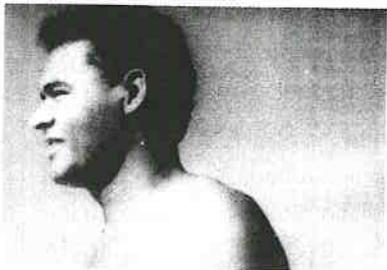
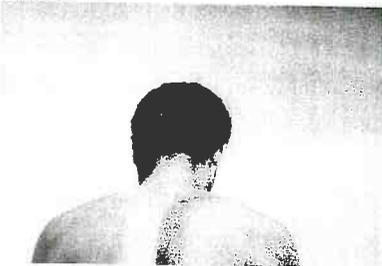
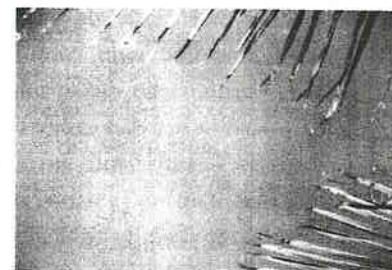
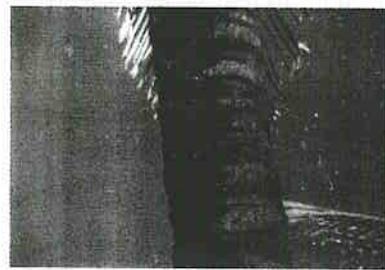
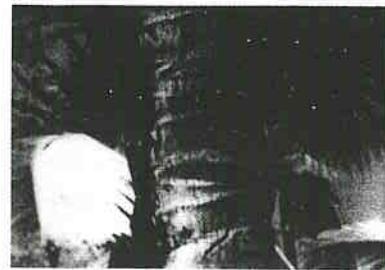
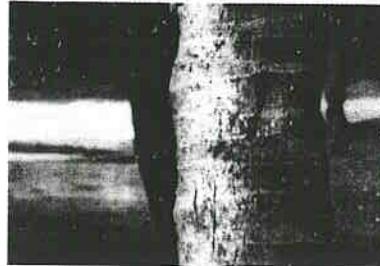
PLANO 4 – Aruã de frente, rosto satisfeito, interrompe sua caminhada e olha firme para o espaço atrás da câmera, ainda à mesma distância. Recomeça o andar decidido e seu corpo invade o quadro à medida que se aproxima da objetiva. Quando seu corpo ocupa toda a superfície da tela, há o corte.

PLANO 5 – Câmera na mão faz movimento rápido em "L" ascendente, partindo da base de um coqueiro e subindo pelo tronco até a copa, onde faz uma panorâmica horizontal até a extremidade das folhas. À proporção que a câmera sobe, acentua-se o ruído do vento.

PLANO 6 – Céu nublado. Um relâmpago anuncia a tempestade. No som, vento e trovoada.

Ao pensar este conjunto de planos, verificamos haver uma continuidade de ação que liga os quatro planos iniciais, todos focalizando Aruã, que se levanta e passa a caminhar. Tal continuidade no fluxo do tempo é colocada em suspenso quando surge o plano 5. Nada se pode dizer da relação temporal entre a imagem do corpo de Aruã e a imagem do coqueiro, o mesmo podendo-se dizer da relação entre o movimento ascensional da câmera até as folhas e a imagem do céu que anuncia a tempestade. Na verdade, o plano 5 não focaliza um "acontecimento" de coordenadas definidas. Sabemos tratar-se da imagem de um elemento caracterizador da paisagem local, ponto marcado pela sua ligação com as representações simbólicas da comunidade (fato afirmado em outro momento do filme). Por ora, interessa sua condição de elo na cadeia de imagens, elo fundamental de passagem, acronológico. Antes dele, nada, nos quatro planos da praia e Aruã, antecipa o barravento desencadeado no plano que lhe é posterior.

Dada essa configuração, a passagem entre os blocos V e VI não se organiza para determinar o intervalo de tempo decorrido entre a noite da profanação de Aruã e a irrupção do barravento. Entre a caminhada de Aruã e o relâmpago há um hiato no tempo diegético.[4] O plano 5 não o preenche e deixa essa questão em suspenso para estabelecer uma

4. De diegese: "A palavra provém do grego *diegesis*, significando narração e designando particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; indica a instância representada do filme – a que um Mikel Dufrenne oporia à instância expressa, propriamente estética –, isto é, em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado". Ver Christian Metz, *A significação no cinema*, 1972, p. 118.

Movimento ascensional de eclosão do barravento

ligação de outra ordem. A caminhada de Aruã fornece ao espectador maiores dados sobre os efeitos do ocorrido na personagem. É significativo que, para fazê-lo, a narração selecione seu despertar isolado na praia, de modo a reduzir os termos a Aruã e à natureza. No conjunto, os quatro planos trazem a afirmação de um novo Aruã, de alguém que se movimenta e traz no rosto a expressão do reconhecimento feliz de sua potência sexual, sendo essas imagens uma pequena celebração dessa novidade. De início, o plano geral o situa num contexto sereno, onde a praia e o mar fornecem o quadro para a afirmação de um ser integrado, cujo retrato vem nos três planos seguintes. Nestes, a angulação procura reforçar o vigor que vem da própria postura do ator, e a sucessão de imagens marca um cerco obsessivo do seu corpo, coroado pela posição final da câmera, que, de frente para Aruã, deixa-se atropelar pela sua caminhada. É preciso que seu corpo ocupe todo o quadro antes de ser abruptamente substituído pela imagem, em primeiro plano, do pé da árvore. A passagem tão ostensiva de Aruã para a árvore, seguida do movimento ascensional da raiz ao topo, estabelece uma relação direta entre seu corpo sexuado, como raiz, e a convulsão da natureza, como resposta à profanação, deflagrada pelo céu nublado e pelo trovão. Desse modo, podemos ver essa cadeia de imagens como uma mediação entre o céu e a terra, se quisermos entre microcosmo (a comunidade e seu solo natal) e macrocosmo (a natureza). Mediação cujo momento fundamental é a ascensão contida no plano 5.

A direção de leitura exposta acima segue sugestões que vêm da configuração própria do segmento e de seu lugar no arranjo geral. Levando adiante essa interpretação, posso, a título de hipótese, estabelecer uma equivalência precisa entre os seis planos e um enunciado lingüístico do tipo: "A profanação de Aruã é a causa do barravento", numa formulação mais abstrata, ou "no corpo sexuado de Aruã está a raiz do barravento", formulação mais metafórica, que já se vale da própria seqüência de imagens, sendo de certo modo sua tradução.

Ao discutir essa hipótese, talvez surjam elementos que apontem outras relações para desautorizá-la. Mas, se encontrarmos elementos que nos assegurem que faz sentido a equivalência proposta, que tornem

o assumido coerente com outras afirmações sobre o filme, estaremos de posse de uma chave fundamental para caracterizar as implicações do estilo do discurso. Ou seja, teremos um exemplo claro de como a narração de *Barravento* propõe determinadas relações entre eventos como expressão de uma necessidade, e não como pura sucessão no tempo. A partir de uma sucessão específica onde, na tela, temos uma imagem *e depois* outra, estaríamos avançando uma proposta que diz algo sobre a "lei interna de evolução do mundo narrado", com base nas características particulares de cada plano e de sua combinação.

Para pegar a relevância de tal discussão, poderia ser dito que o conjunto de planos tem uma função mais simples. Marcaria apenas um processo usual de pontuação, uma vez que a passagem da calmaria para o arranque do barravento teria de ser composta plasticamente de modo a satisfazer exigências ligadas ao ritmo do filme. Nesse caso, embora necessários à economia do discurso, tais planos não trariam tantas implicações de ordem semântica, constituindo uma transição entre outras possíveis. A favor das minhas considerações, há o argumento de que é justamente a escolha desta forma de transição, e não outra, que confere ao segmento sua carga semântica. Para citar um exemplo, extraído de múltiplas alternativas, pode-se admitir que a passagem de ritmo poderia ser realizada através de planos gerais, sem a reiteração da presença de Aruã e sem a sua substituição por tal plano tão característico quanto o plano 5. De qualquer modo, a simples referência a outras transições possíveis, apesar de útil, não é tão decisiva para a fundamentação da minha hipótese. Mais esclarecedora é a colocação desse segmento em confronto com outros elementos do filme, em particular outras seqüências de transição, para verificar da especialidade ou não dos procedimentos aí utilizados. Lançado o problema no detalhe, voltemos à análise de conjunto.

Comentando a seqüência inicial do filme, já fiz notar o segmento organizado pela montagem paralela que alterna imagens dos pescadores no trabalho com imagens de Firmino em sua chegada. Quando passamos desse segmento à cena do encontro de Firmino com os velhos amigos, a pontuação é realizada através de um plano geral da praia e da

aldeia. O contraste desse plano geral com os planos próximos da pesca, cheios de dinamismo, fornece o hiato que dá a deixa para a introdução da cena do reencontro, onde vemos Firmino e os pescadores já conversando, em roda, após o trabalho. Esse procedimento indica a preocupação do narrador em separar os dois segmentos. Depois do plano geral, o critério da montagem e o da representação mudam. Antes dele, temos um paralelismo bastante simétrico e sublinhado pela alternância na trilha sonora, uma música para Firmino, outra para o trabalho da pesca. Depois, temos um fluxo contínuo de situações de conversa, onde imagem e som procuram simular o efeito de registro *in loco* das falas e da própria música que acompanha a roda de samba e a capoeira. Percorrido o trajeto de apresentação da aldeia, novamente um plano geral é o elemento de transição na passagem para o bloco II, quando se encerra a série de diálogos e festejos que se seguem à chegada de Firmino. Para confirmar uma tendência à teatralização, conscientemente assumida na filmagem das danças, tal plano geral do encerramento é eliminado quando o movimento de um objeto, da parte inferior à parte superior do quadro, funciona como uma cortina que se fecha para o espectador, rapidamente. Dessa "cortina", saltamos direto para a cena noturna de Cota e Firmino na praia; sons de atabaque surgem para indicar atividade no terreiro.

Se continuarmos o inventário das transições, podemos constatar a predominância de planos gerais da praia e da aldeia, tal como acontece entre os blocos III e IV, onde a mudança de ritmo é criada pelas imagens de mar, areia e coqueiros, e entre os blocos VI e VII, com o plano geral do mar e recifes vistos do alto. O mesmo esquema aparece na transição que marca o fim do barravento e numa passagem da noite para o dia pertencente ao bloco III, da conversa entre Firmino e Cota à manhã seguinte, quando os pescadores descobrem a sabotagem da rede. Ao lado desse esquema dominante, há casos de corte seco, como a passagem do bloco II ao III, e seqüências introduzidas por uma imagem emblemática que dá a tônica do que vem a seguir, como no início do bloco V, onde imagem e som dos tocadores de atabaque nos conduzem ao clima da seqüência noturna decisiva dos rituais no terreiro e da sedução de Aruã na areia da praia.

O contraste entre o segmento escolhido para essa discussão e as transições em corte seco – próprias aos momentos de intensificação dramática – ou as transições em plano geral – mais suaves, separadoras, figuras do tempo que escoa – já nos fornece elementos para destacá-lo. Sua combinação de planos marca uma forma de transição muito específica que está longe de ser regra dentro do próprio filme. Isto evidencia o quanto sua elaboração produz um resultado que vai além da mera alteração de ritmo. Além disso, o único momento onde se verifica uma transição que apresenta um plano semelhante – movimento em "L" ao longo do coqueiro – é uma passagem noite-dia que contém relações sugestivas com o segmento em questão. Tal passagem está inserida no bloco II, num episódio onde o corpo fechado de Aruã e os estratagemas de Firmino estão, pela primeira vez, em pauta. Nesse caso, o movimento de câmera em "L" se dá com inversão de sentido, do céu iluminado e folhas em silhueta à raiz do coqueiro. Esse movimento termina exatamente onde se encontra o despacho contra Aruã, preparado por Pai Tião, atendendo à encomenda de Firmino. Lembremos o contexto que antecede essa passagem.

À noite, Firmino tenta utilizar o terreiro para fazer o trabalho contra Aruã. Rechaçado pela mãe-de-santo, que reafirma a condição sagrada do protegido do Mestre e a dimensão sacrílega de tal investida, ele procura Pai Tião, figura marginal em relação ao sistema religioso da comunidade, que se presta à tarefa. Essa trama noturna se encerra com o plano em que Firmino estabelece contato com Pai Tião; quando a tela totalmente escura só nos permite ouvir sua voz conspiradora, temos o corte para o movimento em "L" da câmera. O som de atabaque dramatiza esse plano e, em seguida, a voz de um pescador vinda do mar anuncia a suposta morte de Aruã: "A rede furou e Aruã morreu no mar". Firmino se dá por feliz com o resultado de seu estratagema e acaba tendo uma discussão com Cota em função disso. Em meio ao diálogo ríspido, vem a notícia de que Aruã está vivo. Da imagem de Firmino e Cota, saltamos para o plano do despacho ao pé da árvore, visto praticamente da posição em que a câmera estivera no final do movimento descendente. Pescadores examinam o despacho e comentam: "Feitiço não pega ele nunca".

"Aruã tem a proteção divina", eis como a comunidade explica a ineficácia do ataque. Firmino, em seguida, reconhece essa ineficácia e justifica o defeito da rede em termos naturais – era ruim e velha, arrebentaria de qualquer jeito. Conclui que "feitiço não funciona mesmo". No entanto, não deixa de arrematar seu discurso com uma ameaça: "Mas vou arrancar barravento à ponta de faca". A ambigüidade contida nessa frase vem de encontro a outras interrogações que o bloco II nos deixa, ligadas às incoerências de Firmino e à própria razão, natural ou metafísica, do seu fracasso. Podemos assumir o malogro como evidência do caráter ilusório das crenças religiosas que presidem a prática do feitiço, ou podemos, aceitando o sistema religioso, atribuir a vitória de Aruã aos poderes maiores, também sobrenaturais, que o protegem diante das forças mobilizadas pelo despacho. Na ótica da comunidade, esse episódio reafirma seus próprios valores. Ao mesmo tempo, não colide com os critérios materialistas de quem vê, do exterior, o mundo dos pescadores. O trabalho da narração deixa em aberto as diferentes explicações e resta ao espectador esperar novos desenvolvimentos para uma possível resposta.

Quando, no bloco VI, o barravento finalmente ocorre, a ameaça de Firmino parece se cumprir e sua referência ao fenômeno natural, de início aparentemente metafórica, adquire um sentido literal. Ou tudo é mera coincidência?

Contra a hipótese de acaso, há a relação de simetria entre os dois movimentos de câmera e a reiteração do elemento mediador céu-terra, ou seja, o coqueiro. Isto já estabelece um elo de ligação entre o momento de deflagração do barravento e a primeira situação em que os poderes espirituais de Aruã estão em causa, situação que se encerra justamente com a ameaça de Firmino. Além desse elo pela imagem, há toda uma disposição de enredo que abre espaço para a admissão de que a sintonia entre os estratagemas de Firmino e o barravento ultrapassa o plano da coincidência.

Quando ele tenta nova investida após o primeiro fracasso, a danificação da rede resulta, apesar dos discursos e outras considerações sobre a miséria, num redobrado triunfo de Aruã e da crença que ele sustenta:

a pesca sem a rede faz a comunidade retornar aos tempos míticos de origem e festejar coletivamente o trabalho no mar, tal como o fizera tradicionalmente. A seqüência do triunfo de Aruã no mar, com a participação coletiva no trabalho como rito, marca um dos momentos de apoteose do filme, com um tratamento de imagem que retoma e intensifica a coreografia da seqüência inicial, novamente ao som de batuques e cantos religiosos. Firmino é a nota destoante nessa integração coletiva. No apogeu da seqüência festiva, à felicidade estampada no rosto de um pescador, em primeiro plano, segue-se a cena de sua conspiração, quando convence Cota a seduzir Aruã. Seu discurso é ambíguo, como sua ameaça o fora, sobrepondo a fé à descrença. Sua fé está, de certo modo, implícita no próprio fato de recorrer à "profanação" e se explicita na forma do pedido a Cota, quando fala em termos de quebrar o feitiço. Sua descrença e materialismo são postos em prática quando é necessário tranqüilizar Cota, temerosa diante da lenda: "Quem tocar nele morre". Nesse fim de conversa, Firmino diz: "Morre nada, o que mata é fome, bala, chicote... tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro". No entanto, seu arremate nos traz de novo para o espaço do enigma: "Só gente como Aruã pode resolver".

Consumada a profanação do corpo de Aruã, segue-se a irrupção do barravento, ocasião oferecida pela natureza para que fiquem comprovadas suas limitações humanas. Ele se desmistifica diante de si e da comunidade. Para completar seu trabalho, o barravento, entre outros efeitos, propicia a morte de Cota, numa convulsão ambígua demais para que se possa reduzir sua queda no mar aos termos psicológicos de um suicídio. Consuma-se, desse modo, a punição estabelecida pela crença, numa atualização da lenda, exemplar em sua repetição precisa do passado. Desde o início do filme, havia certas interrogações com relação a Naína, dadas as suas esquisitices frente aos ritos da comunidade. A figura estranha do pai branco, no seu silêncio e solidão, e o mistério em torno da mãe desaparecida forneciam uma explicação para o seu comportamento, em termos psicológicos, mas faltavam dados para encaixar os ritos preparatórios a que era submetida. A uma certa altura, exatamente no bloco IV, no hiato das recordações, uma das anciãs do

grupo revela a Naína a história de sua mãe. Esta tivera morte sob as ondas do mar e tal destino era entendido como punição dos céus por ela ter seduzido Joaquim, jovem cuja posição no sistema religioso da comunidade era similar à de Aruã no presente. Narrada essa história no bloco IV, é notável sua repetição na trajetória de Cota, nos blocos V e VI. Nesse particular, a ficção de *Barravento* comporta-se segundo o modelo das repetições cíclicas, onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico.

Como se não bastassem tais ressonâncias de ordem mítica, há algo mais no arranjo dos acontecimentos para marcar a presença de determinações que caminham na direção de minha leitura do segmento que tomei como detalhe deflagrador da discussão. Volto agora minha atenção novamente para Firmino. Primeiro, para acentuar aspectos mais gerais do tratamento a ele dedicado pela narração. Em seguida, para lembrar seu comportamento na vizinhança imediata dos seis planos que antecedem o barravento.

A passagem de Firmino por Buraquinho constitui o núcleo da estória; é seu principal elemento motor. Em termos da religião, Firmino é um autêntico Exu. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, como se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir nada mais em sua relação com os pescadores. Essa idéia de missão a cumprir, que tende a reduzir sua figura à função de portador de mensagens dentro do filme, já fica esboçada na forma de sua chegada. Vindo de trás do farol, Firmino caminha solitário e, quando cai em meio ao grupo de pescadores, já inicia a falação. Os dados do seu passado – rancores antigos contra Aruã, a relação com Cota, a vida na cidade, aqui e ali indiretamente referida – lhe conferem uma espessura individual e o identificam como pessoa. Mas, à medida que o filme se desenvolve, essa dimensão vai se dissolvendo e, ao final, Firmino desaparece literalmente. Encerrada a tarefa no duelo com Aruã e dado o último recado para os pescadores, ele some, depois de caminhar em direção às pedras. O plano geral do

mar e dos recifes que marca a passagem do bloco VI para o VII se insere justamente aí, pois nele Firmino já não aparece. Na próxima seqüência, temos as seguintes cenas encadeadas: a conversa sobre o futuro de Aruã e de Naína, o enterro para o morto – o pescador Chico, vítima do barravento, o efeito dos acontecimentos no rosto triste do Mestre. Há uma noção de continuidade que se insinua nos ritos da aldeia. Enfim, a vida continua. Quanto a Firmino, ocorre um completo silêncio. Se no início ainda tem um passado como todo mundo, no final ele não tem futuro. Quando abandona a cena, apaga, só deixando vestígios. Tudo sugere a metáfora e não há como não dizer: Firmino é um barravento. No acontecer abrupto e no dissolver. É presença convulsa e, de repente, não é nada.

Nesse contexto, não surpreendem certos detalhes de sua ação na vizinhança do barravento propriamente dito. Antes que se prenuncie o acontecimento, Firmino engana seu Vicente, pai de Naína, e faz o velho sair para o mar, acenando com um suposto chamado de Iemanjá. Ele reafirma, nessa armadilha, o papel de orquestrador que assume durante toda a seqüência. Nós o vimos conspirar e depois vigiar o banho de Cota no mar em planos bem marcados pela trilha sonora: é num desses planos de Firmino que se inicia o canto que vai pontuar a relação de Cota e Aruã, no paralelismo com os rituais do terreiro. Pois bem, a cena em que Firmino engana seu Vicente é a última dessa seqüência noturna, sendo logo seguida pelo plano geral de Aruã na praia, o primeiro do segmento escolhido para análise. Estabelecida a passagem para o barravento, a primeira imagem após o plano do céu, o último do segmento de transição é novamente de Firmino: em plano americano, ele grita: "Seu Vicente está no mar". Seu alarme encontra resposta na aparição de Chico, que sai de uma palhoça meio sem rumo numa movimentação afobada e um tanto quanto estranha para quem sempre viveu na aldeia. É Firmino quem intercepta seu caminho, orienta sua corrida e o empurra na direção da jangada e do mar, para que Chico, seguido de Aruã, tente salvar o velho. No mar, Chico encontra a morte e Aruã tem a evidência dos seus limites humanos. Se a tempestade é a circunstância imediata da tragédia, não há dúvida de que é Firmino quem empurra Chico para a

morte, assim como o fizera com seu Vicente, numa atitude que supõe uma sintonia com o barravento, antes mesmo de qualquer anúncio da atmosfera.

Nesse episódio fundamental, fica patente uma coordenação onde a personagem faz um dueto com as forças da natureza. A ameaça de Firmino se cumpre porque dessa vez a natureza (o cosmos) está do seu lado, sendo significativo que tal aconteça somente depois da transgressão, depois de Aruã desrespeitar a regra básica que sustenta o encanto que o cerca. Cumprida essa primeira etapa, Firmino consolida sua vitória frente a Aruã no confronto direto quando, após o barravento, assume um duelo que evitara em momentos anteriores do filme. Nesse duelo, a narração se organiza de modo a compor uma moldura francamente teatral que desnaturaliza o evento e o inscreve num jogo simbólico. O enfrentamento se dá como rito de atualização de antagonismos extrapessoais, antagonismos de forças que as personagens podem representar, mas que ultrapassam o nível do aqui e agora humano e social. O caráter da representação é dado logo no início da luta pela coreografia e pelas imprecações que marcam a aproximação dos dois em vetores opostos; é sustentado pelo estilo do gesto da capoeira e pela trilha sonora do berimbau, e reafirmado pela atitude de Firmino após a vitória. Junto ao adversário, dá o último recado e termina por gritar direto para a câmera; levanta-se, firma na areia a lança da vitória e retira-se com passos cadenciados, como que liberto, para desaparecer.

Tal conjugação de elementos, longe de acumular evidências que forneçam um suporte para a crítica aos equívocos da consciência religiosa, faz justamente o oposto. Na verdade, o desenvolvimento do filme e os procedimentos específicos da narração nos colocam diante de uma disposição de situações que faz do sistema religioso dos pescadores uma boa, senão a melhor, explicação para a lógica dos fatos. Quando estabeleci a hipótese da equivalência entre os seis planos descritos e o enunciado lingüístico "no corpo sexuado de Aruã está a raiz do barravento", atribuí ao narrador uma atitude de adesão aos valores religiosos das personagens, numa reiteração da própria eficácia de suas explicações mágicas. Observando outras seqüências e procedimentos

narrativos, creio ter acumulado argumentos para demonstrar que tal leitura é plausível, faz sentido e marca a coerência desse segmento com uma série integrada de elementos presentes na obra.

A convivência de contrários: a ambivalência na estrutura

Ao apontar as relações de coerência, tomo o cuidado de particularizar. Prefiro não me referir à relação entre parte (segmento analisado) e todo (filme tomado em sua estrutura), mas à relação entre parte e aspectos fundamentais do todo (a série articulada de elementos que reforçam a interpretação proposta). Isto porque, como já explicitei, existem aspectos desse mesmo todo que não se encaixam nessa direção de leitura, mas afirmam justamente o aspecto alienante dessas mesmas representações que recebem a adesão do narrador nos momentos em que o filme se organiza conforme a visão de mundo dos pescadores. A narração em *Barravento* oscila, mais até do que Firmino. No seu estilo convulso, adere e se afasta do objeto do seu discurso, num movimento que torna ambíguos os valores que, em última instância, a orientam, assim como torna opacos certos episódios de sua estória. Diante de seus desequilíbrios, só uma interpretação altamente seletiva é capaz de privilegiar o que há nela de crítica externa à cosmovisão dos pescadores. Há, inegavelmente, uma postura de franco ataque à figura do Mestre, líder despótico que tem seu poder legitimado pela representação religiosa. No entanto, esta, enquanto manifestação coletiva, só recebe os elogios e celebrações de uma narração que, no seu modo de trabalhar imagem e som, mais de uma vez confirma a sua validade explicativa frente ao mundo. Há, sem dúvida, uma convivência entre religião e miséria que desgasta essas crenças aos olhos urbano-industriais. Diante do visto, elas parecem ineficazes para trazer a felicidade à aldeia. Mas, se os pescadores se queixam, em dado momento, e nos levam a esperar um movimento subseqüente de raciocínio que implique a análise do que está na raiz de sua miséria, no momento seguinte vem a explosão de felicidade, a ostentação de uma tal coesão interna e harmonia com a natureza, que

faz com que suspendamos o juízo e recolhamos nosso ponto de vista, descabido e alheio ao universo da tela.

Se há um tempo que corre em linha reta, expresso na rede que vem da cidade, na acumulação dos exploradores e na pregação de Firmino que atinge Aruã, há também um tempo circular, de repetição indefinida, expresso nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações, que faz da integração de Naína no sistema religioso a contrapartida da perda de Aruã, que se desgarra para viver a história. Esse jogo de compensações se evidencia no desenvolvimento geral do filme, pela simetria bem precisa entre os dois movimentos – de exílio, no caso de Aruã, e de integração, no de Naína –, e também é claro na montagem paralela que associa os dois fatos decisivos desses trajetos cruzados: a profanação de Aruã e os rituais de purificação de Naína no terreiro. Essa presença da circularidade manifesta-se, inclusive, no desligamento de Aruã ao final, sugerida na imagem do farol que dera origem à figura de Firmino. Se, numa direção de leitura, o farol é luz e conota desalienação e promessa de liberdade, noutra ele é instância de repetição e se insere nessa rede de elementos que sugere a circularidade de tudo. Se Aruã repete Firmino, talvez refaça o percurso de volta, cidade-aldeia, para agir como ele, que assume o discurso da política e da consciência transformadora enquanto tece uma prática que o envolve no sagrado.

Há, em *Barravento*, um movimento descentrado. Na sua textura de imagem e som, nas ações das personagens, nas intervenções da natureza, nos deparamos com relações específicas que marcam um percurso nada unívoco em seu foco: uma análise do exterior da comunidade e sua alienação integra, à sua própria estrutura, uma organização do mundo natural e social que parte dos valores e sintoniza com as representações que emanam desta comunidade e de sua religião.

O fundamental nessa superposição de perspectivas é a impossibilidade de separar os focos contraditórios e localizá-los em diferentes níveis do discurso, cada nível abrigando homogeneamente um dos pólos da contradição. Não há, por exemplo, a separação entre o nível "mais profundo" do enredo – iluminista, desenvolvimentista – e o nível "mais

epidérmico" das imagens, movimentos de câmera e batuques – mágico, religioso. Se, reiteradamente, caracterizei o discurso de *Barravento* como desequilibrado, convulso, tais desajeitos não são propriedade exclusiva de um modo de montar, sonorizar, movimentar a câmera ou os atores; o enredo é também seu lugar. Em outras palavras, quero evitar a idéia de que existe uma intenção racional que se manifesta no esqueleto da estória, mais consciente e controlável, contraposta à expressão de disposições inconscientes, descontroladas e irracionais, na textura de imagem e som. Quero sublinhar exatamente o oposto: é todo o filme que se contorce para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural – solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho.

Do ponto de vista dos pescadores de Buraquinho, Aruã, depois de Firmino, se aliena porque se desgarra da comunidade, separando-se do mito e da natureza para se inserir no tempo do outro, o branco, dono da rede. Do ponto de vista do outro, é a comunidade que se aliena na religião, e o movimento de Aruã em direção à cidade é uma promessa de salvação de quem emerge para a lucidez e encara um mundo em transformação. *Barravento*, filme, é a equação irresolúvel que confronta essas duas perspectivas, recusando o ponto de vista transcendente que, exterior a elas ou privilegiando uma delas, avançaria a resposta una e fecharia o discurso.

Capítulo II

CONTRAPONTO I: *O PAGADOR DE PROMESSAS* E AS CONVENÇÕES DO FILME CLÁSSICO

Contraponto 1: *O pagador de promessas* e as convenções do filme clássico

Naturalização do espaço e caracterização psicológica

Em *Barravento*, a questão política (da transformação social) e a questão cultural (da identidade) emergem como núcleo da atenção, dos problemas e das propostas do discurso. Isto se efetiva de tal forma que marca um flagrante contraste com o lugar que se reserva à população de pescadores num filme como *Caiçara*, produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1950, direção de Adolfo Celi. Em *Caiçara*, inertes como a paisagem, parte do cenário exótico da aldeia, caracterizados como indolentes e vagabundos, os pescadores não são foco de problemas, mas "espectadores de um drama que não lhes diz respeito", "público para o drama das personagens centrais", como observa Maria Rita Galvão no decorrer de sua análise, em profundidade, do filme.[1] Segundo a autora, *Caiçara* é o típico exemplo onde o máximo que se faz é descrever os seus costumes e contar suas lendas e onde não há lugar para a representação do mundo dos pescadores como universo de trabalho, problemático no interior da dinâmica social, e muito menos para qualquer consideração de ordem política.

Citar esse filme não deixa de ser uma forma cômoda de localizar o oposto, no estilo, na ideologia e no modo de produção, frente ao filme de Glauber. Voltar a 1950 significa saltar praticamente dez anos de um trajeto de discussões em torno de um cinema independente, na forma de

1. Maria Rita Eliezer Galvão, "Cartão-postal: apontamentos sobre *Caiçara*". *Almanaque*, n. 6, 1978, pp. 87-98.

produção e no estilo; discussões articuladas com o questionamento da própria estrutura política e social do país, num processo que tem sua síntese no movimento do *cinema novo*. Não vou aqui me deter no cotejo *Barravento-Caiçara* porque Maria Rita já nos destrinchou o filme da Vera Cruz e o essencial já está evidenciado. *O pagador de promessas* [1962], de Anselmo Duarte, oferece um bom contraponto para observações contextuais que ajudam a caracterizar o estilo de narração em *Barravento*. Produção paulista da Cinedistri, rodado na Bahia, é um filme praticamente contemporâneo ao de Glauber. Nele, igualmente, a questão religiosa vem a primeiro plano, articulada à política, tão ausente (ou presente pela ausência) nos filmes da Vera Cruz. Numa demonstração de que o problema da cultura popular e o da liderança política não eram, naquele momento, preocupações exclusivas ao *cinema novo*, o filme de Anselmo Duarte adapta a peça teatral de Dias Gomes e olha de frente o conflito entre a ortodoxia católica – Igreja institucional ligada às classes dominantes – e o candomblé de origem africana, de grande penetração nas classes dominadas. Mas o faz de modo distinto, pois o olhar que *O pagador de promessas* deposita sobre o drama de Zé do Burro constitui uma versão mais competente e atualizada da cinematografia que vem da Vera Cruz.

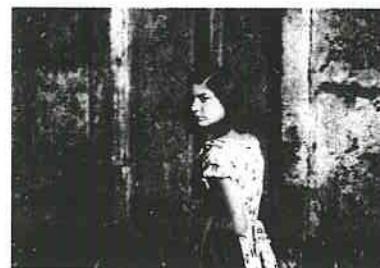
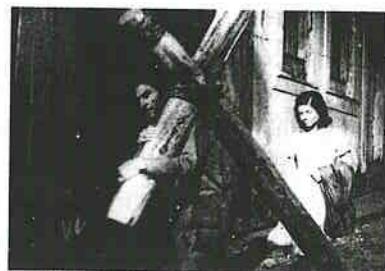
Se há uma postura político-ideológica que nos encaminha de modo distinto os problemas discutidos, o fundamental para minha análise é que a diferença política se produz também, e articuladamente, através de uma diferença de estilo. *O pagador de promessas* afirma um modo de fazer, uma relação com o equipamento cinematográfico e uma atitude de respeito frente ao filme narrativo clássico que expressam, face *Barravento*, uma concepção bem distinta de como se deve construir o ver e ouvir no cinema.

Medido com os parâmetros clássicos, *Barravento* é irregular no seu ritmo, desequilibrado na composição das cenas, precário muitas vezes em sua técnica fotográfica. Exibe aqui e ali aqueles "defeitos" que chamam a atenção para a fatura do discurso, tão a contragosto de uma narração que se quer fluente – para ser esquecida enquanto narração –, verossímil – para dar peso de realidade a suas operações – e clara – para não levantar suspeitas sobre a sua autoridade. Desejando ser fluente, verossímil e clara, a narração de *O pagador de promessas* procura sempre a continuidade,

o equilíbrio de composição, a uniformidade técnica, o encadeamento de motivos naturais para o desenvolvimento da ação. Auxiliando as imagens, a trilha sonora exibe uma partitura musical que suaviza eventuais saltos e mudanças de direção, preparando o espectador para a nova tonalidade que se inaugura em cada episódio. Nesse esforço, a música é eficiente em muitas passagens, como no caso da chegada do repórter à cena, no seu primeiro encontro com Zé do Burro, quando passamos de uma tensão a um relaxamento. Mas chega muitas vezes a um carregar nas tintas ou sons, em certas dramatizações que duplicam sem habilidade a tensão que vem das imagens, como no caso da chegada do Monsenhor à igreja. Na composição da imagem, é também às vezes aplicado demais, quando tenta garantir o efeito desejado, a leitura correta para a cena. Um bom exemplo disso é o esquemático jogo de câmera alta/câmera baixa, aliado ao campo-contracampo, utilizado nas cenas de confronto, seja entre Padre Olavo e Zé do Burro, seja entre este e o Monsenhor. Tais exemplos, no entanto, não impedem um nível geral de eficiência na aplicação das regras de continuidade e motivação próprias ao cinema clássico, produzindo-se um efeito global de perfeição, encaixe preciso das partes, ausência de lacunas ou incoerências, num espetáculo forte e realista.

Se o prólogo de *Barravento* pode ser suprimido num resumo do enredo, permanecendo uma certa interrogação sobre seu lugar no filme e sobre seus efeitos, tudo em *O pagador de promessas*, desde a primeira imagem, tece o fio das ações claras, no desfile de imagens que fazem sempre fluir a estória. O tocador de atabaque do prólogo de *Barravento* está "solto", assim como o céu e a praia; a mão que batuca na primeira imagem de *O pagador de promessas* é o elo inicial de uma cadeia de planos montados em continuidade espaço-temporal para caracterizar o terreiro de Iansã e, dentro dele, uma ação particular: a promessa de Zé do Burro diante da imagem de Iansã-Santa Bárbara, a ação que está na raiz do conflito dramático que estrutura o filme. Registrando o ponto de origem, não se dispensa todo o percurso dos protagonistas a caminho do mar, passando pelos diferentes tipos de vegetação, numa escolha de imagens calculada para evidenciar as etapas que se cumpre ao viajar do sertão árido ao litoral. Não confiando nas indicações futuramente retomadas

pelo diálogo, o filme avança a informação. Quando Zé do Burro e Rosa chegam à cidade e ele deposita a cruz na escadaria da igreja para descansar, já sabemos de onde veio, a dimensão do seu sacrifício e a paciência de sua mulher, que o acompanha. Se ainda resta alguma dúvida quanto ao seu propósito, esta é logo dissolvida no diálogo inicial.

A caracterização psicológica também se faz dentro de jogo semelhante: redundâncias favorecem a clareza, orientando a leitura das imagens. No primeiro contato com a cidade, Zé e Rosa já se tornam transparentes para o espectador, nos seus interesses e aflições, pela utilização de procedimentos de montagem que reiteram as indicações dos diálogos. Há um processo aditivo de acumulação e confirmação de dados, e a caracterização das personagens caminha sem desvios ou pontos obscuros. Logo ao chegar, descendo a ladeira que conduz à igreja, o casal tem acentuada sua inocência pela presença dos freqüentadores de um cabaré que observam o espetáculo estranho de Zé carregando a cruz. Nessa cena, através de

Seqüência de olhares na chegada de Zé do Burro e Rosa à cidade

uma decupagem tradicional para tais fins, a narração não perde a chance de caracterizar a indiferença de Zé, obcecado pelo cumprimento da promessa, e a receptividade de Rosa à nova experiência. Enquanto a ele não é dada a condição de foco de visão, no sentido estrito da identificação da câmera com o seu olhar, com Rosa acontece o contrário: mais de uma vez partilhamos do seu olhar. Num primeiro jogo de campo-contracampo, a narração salienta a troca de olhares entre Bonitão, malicioso e ciente das implicações desse jogo, e Rosa, interrogativa e devolvendo a curiosidade sem a mesma intenção sedutora.

Na cena seguinte, o encadeamento de falas e ações mantém a mesma preocupação de clareza: antes mesmo de Bonitão se aproximar do casal para se aproveitar da ingenuidade de Zé e levar Rosa consigo para passar a noite, sua condição de gigolô já é explicitada na longa cena com Marli. Quando ele aparece ao pé da escadaria para abordar Zé e Rosa, temos acumulados dois motivos para perceber, sem rodeios, a sua intenção. A decupagem dessa conversa a três sublinha a informação já contida na própria fala das personagens. Procurando a representação envolvente dos diálogos, o narrador opta pelo jogo entrecruzado de pontos de vista: mostra a personagem que fala quase sempre do ponto de vista de quem escuta. Não há nisto nenhuma caracterização especial da disposição do ouvinte, visto que nossa atenção se fixa no rosto de quem está com a palavra. Os desvios em relação a essa regra é que são significativos, pois podem revelar a intenção muda de uma personagem, intenção que permanece oculta para as outras e só se anuncia para nós. Nessa cena, é Bonitão quem se faz centro de visão num plano deste tipo: há um momento em que suas intenções diante de Rosa ficam novamente reiteradas quando partilhamos do seu olhar que a examina, deitada, com as pernas à mostra. Zé não tem intenções ocultas para revelar e Rosa é, de preferência, objeto e não sujeito dos olhares. Ora é Bonitão que serve de mediador para que a observemos com ele, ora é o próprio narrador invisível que assume quebrar a monotonia da imagem que segue a fala para surpreender Rosa, em rápidos *flashes* que revelam suas intenções e dúvidas.

Via de regra, este é o esquema utilizado ao longo do filme: a decupagem segue o diálogo e, quando dele se desvia, é para deixar claro um

dado importante, marginal à fala, seja explicitando uma intenção que se quer oculta, acompanhando um olhar, por exemplo, seja surpreendendo uma emoção ou um gesto que nos informa dos motivos e interesses das personagens. Acima de tudo, é preciso fazê-las psicologicamente inteligíveis, localizar claramente seus dramas, dentro de uma representação que nos coloca as coisas em ordem e nos dá o conforto de sentir, passo a passo, a posse dos dados essenciais para o entendimento de tudo.

Ao contrário de *O pagador de promessas*, *Barravento* não segue essa linha reta de comunicação com o espectador. Se abriga estranhezas no comportamento das personagens, com ações ou sentimentos cujos contornos não são claros, a ausência dessa decupagem esclarecedora, que sublinha e reitera, muito contribui para isto. Se é possível detectar o jogo campo-contracampo, sua incidência é muito rara em *Barravento* (a conversa de Firmino e Cota à noite na praia, no bloco II, é um dos únicos exemplos). Ao mesmo tempo, no esquema mais amplo das posições de câmera, não há muita preocupação em desenhar com clareza o espaço do drama, o lugar das coisas, a extensão do mundo visível. O tratamento do espaço torna o universo de mar e areia, de céu e coqueiros, de palhoças de pescadores e do terreiro de candomblé, um espaço fechado, que não se apresenta em continuidade com o exterior: temos apenas um elemento simbólico de fronteira, o farol, limite do visível e demarcação do mundo de Buraquinho. O espaço de *Barravento* não se estende e o mundo visível ganha singularidade como ordem fechada por oposição ao não-visível, pela descontinuidade que o separa da vizinhança. E, apesar de uno, não se desenha com clareza em sua configuração interior; terminado o filme, ficamos a compor a constelação de dados desse microuniverso sem conseguir formar uma imagem clara da disposição dos elementos, das relações de distância e, principalmente, da organização dos interiores (não entramos em nenhuma casa de pescador ao longo do filme).

Em *O pagador de promessas*, o bar é colocado nitidamente em oposição à igreja e estão lá, contíguos, enfrentando-se na coleção de planos que, na profundidade de campo, define quem desce a ladeira, chega à escadaria e como, do bar, se vislumbra, pela janela ou pela porta, a

monumentalidade do edifício da igreja. O espaço central do drama é bem definido em suas relações e perspectivas, desenhado em sua continuidade. Ao contrário do que acontece em *Barravento*, o mundo das ações ganha novos espaços e deixa visíveis outros pontos de interesse: a praia, o jornal, o sertão de onde veio Zé do Burro, as ruas por onde Rosa se movimenta cheia de angústia.

Temos aqui uma oposição significativa. Adaptação de uma peça teatral, o filme de Anselmo Duarte luta para escapar às delimitações de espaço. Trabalhando um material aberto e sem limites na sua extensão natural, *Barravento* tende ao teatral, ao espaço demarcado do rito e suas reverberações simbólicas. Destaca, põe em suspenso, o mundo de Buraquinho, do qual o entrar e sair se faz na modalidade do aparecer e desaparecer, tal como nos limites de um palco. Sem interesse em explorar esse efeito, *O pagador de promessas* se esforça por abrir os seus horizontes na continuidade de um mundo sem fissuras. Se a escadaria é ponto de acumulação do drama, o filme procura dissolver qualquer fechamento e deixa claro que o mundo das personagens não é indeterminado para além de um ponto simbólico de fronteira. Multiplica seus locais para marcar melhor o andamento das situações e definir claramente a origem das personagens ou seus envolvimentos.

Evidentemente, pode ser dito que esses deslocamentos são procurados para evitar que o espectador se aborreça, para variar um pouco, como manda a receita. O fundamental para mim é que, independentemente desse tipo de motivação, tais acréscimos tendem a acentuar que o espaço da cena é um lugar natural da cidade, apesar da configuração monumental desse anfiteatro que concentra o conflito central. A preocupação básica é tirar proveito das conotações que tal espaço produz, sem desligá-lo do mundo e sem permitir que a imaginação "decole". Pela disposição clara das extensões, reforçar a verossimilhança, evitar as interrogações sobre a fronteira desse mundo onde ocorre o duelo Zé do Burro-Padre Olavo. Diluir, enfim, a descontinuidade que separa o espaço do drama e o espaço real, pois o efeito de palco demarcado poderia criar a brecha para um processo de ritualização mais radical, cuja carga simbólica traria dimensões indesejáveis para um projeto que se quer ancorado na observação de fatos,

sem pontos obscuros, sem aquele olhar para o mundo que o desdobra em camadas e multiplica seus níveis de significação.

O fato observado em *O pagador de promessas* pode ser extraordinário, mas é verossímil frente aos padrões da vida cotidiana. Ocorre num dia particular, de festa, mas inserido no fluxo da vida. Os seres nele envolvidos não são figuras depuradas; ao lado dos gestos mais elevados, exibem sua dimensão mais banal e, pela naturalidade bem explicada de suas motivações, fazem um jogo diante do qual o narrador não se abala, não perde o pé, ostentando um controle e equilíbrio que estão longe da movimentação mais nervosa e das contradições do narrador que nos apresenta a aldeia de pescadores em *Barravento*; narrador que olha o céu e o mar como elementos que cercam o espaço do drama e marcam a sua participação, ganhando uma densidade completamente ausente do drama de Zé do Burro (quem presta atenção no céu, pura extensão, em *O pagador de promessas*?).

É interessante notar que essa suavização do teatral corresponde à preocupação de muitos cineastas e teóricos do pós-guerra, na procura de um realismo específico ao cinema. Basta lembrar o ideal do cinema realista aspirado por Siegfried Kracauer, radical no seu elogio à abertura e autenticidade de observação do cotidiano e na sua condenação à presença do espaço fechado da tragédia clássica nas telas. Evidentemente, o tom clássico da decupagem de *O pagador de promessas* está calcado demais no modelo de Hollywood para que a filmagem em locação e a expansão do mundo visível consigam acomodar esse filme a tais ideais. A imagem das ruas de Salvador não basta para que o filme se transforme no típico exemplo desejado pelo teórico alemão, ou mesmo por André Bazin, na sua defesa do realismo sem fronteiras como vocação própria ao cinema. Mas é significativo que procure trazer a autenticidade das ruas e dos espaços abertos para dar apoio à idéia de fidelidade ao real que orienta sua decupagem.[2]

2. Na busca de uma autenticação realista para a representação, é como se bastasse acrescentar, frente ao teatro naturalista, a presença mesma das coisas e a extensão dos espaços reais para garantir um avanço na "captação" do real.

O pagador de promessas usa a estratégia já suficientemente testada no cinema industrial, onde o narrador procura assegurar sua autoridade através da competência em reproduzir o mundo visível. Natural na organização de aparências facilmente reconhecíveis, o discurso trata de fazer passar sua forma particular de entender o movimento mais profundo, essencial, que estabelece a lógica dos fatos. Se em *Barravento* a psicologia tornava-se opaca, porque embaralhada num embate de forças metafísicas, aqui o cuidado na competência em reproduzir exige a caracterização psicológica, a definição detalhada das situações, para que não haja brechas, dúvidas ou a suspeita de que há determinações que se instalam além das disposições reiteradas. Na pintura do painel de personagens da cidade, sejam os aliados do camponês ou a galeria de corruptos interessados em se aproveitar de Zé do Burro e Rosa como fontes de lucro, há o cuidado em detalhar o processo pelo qual estes se envolvem nos acontecimentos, à revelia e com a total ignorância de Zé. O narrador nos leva ao jornal para antecipar as intenções do repórter; nos leva à praia para já evidenciar de que lado estão os capoeiras, e como são informados da situação do camponês, e nos leva à reunião das autoridades da Igreja que discutem os vários aspectos do caso e deliberam. No bar em frente à escadaria, acompanhamos a evolução das manobras de Bonitão e seu telefonema decisivo à polícia. Os meios de comunicação, as instituições e algumas ações isoladas de indivíduos tecem, ordenadamente para nós, a rede complexa de relações sociais do meio urbano que impõe significados novos à promessa de Zé e torna quixotesca a sua simplicidade de propósito. Ao marcar essa oposição entre o mundo mercantil da cidade e a consciência ingênua do camponês, o narrador se põe num ponto privilegiado, assume a condição de elemento transcendente capaz de revelar todos os passos do jogo social em torno da personagem principal. Não vê a cidade com os olhos de Zé. Pelo contrário, mostra o camponês desatento à cidade, reduzido que está à adoração da Santa, única figura a quem deve satisfação.

O cuidado em amarrar bem o encadeamento dos elementos objetivos que cercam a personagem principal se articula a uma forma específica de sublinhar seus movimentos subjetivos. Os diálogos,

o comportamento do ator, Leonardo Vilar, compõem o estereótipo do caipira simplório, mais sulino do que nordestino, e as posições de câmera procuram concentrar a atenção do espectador no aspecto simples e honesto de Zé, expresso na inflexibilidade no cumprimento da promessa. O momento privilegiado para colocar o protagonista como fonte do olhar atento é a cena de sua demorada contemplação da imagem da Santa no andor, cuja ascensão pela escadaria ele acompanha como que hipnotizado. A montagem paralela alterna, com insistência, o rosto devoto de Zé e a imagem da Santa, de modo a conferir espessura à sua experiência e fazê-la sensível ao espectador. Nessa cena, Zé reitera um envolvimento pessoal que contrasta com sua desatenção pelo destino de Rosa nas mãos de Bonitão ou mesmo com seu desligamento face às investidas da população da cidade, relação onde Zé, via de regra, é objeto do olhar.

A organização dos olhares é o ponto privilegiado de caracterização do que cada personagem possui como intenção e conhecimento frente às outras. E, em cada situação, o narrador observa, e nos leva a observar com ele, a cadeia de ações e reações que expressa os motivos e interesses dos vários agentes. Constrói para si e para nós um lugar especial, de objetividade realista, pela apresentação de um painel dos pontos de vista em conflito. É como se, no conjunto, dominasse a mesma regra de construção levada ao extremo na cena, já perto do final, em que Rosa observa Bonitão e decide abordá-lo para um último confronto. Cerca de vinte planos dão conta da sucessão muda de olhares que nos revelam, em detalhe, todo o processo: a ansiedade de Rosa até a decisão; a atitude provocativa e bem-humorada de Bonitão; a observação de testemunhas como o homem do bar e o poeta, irônicos no sorriso, e a vendedora de acarajés, preocupada e atenta às reações de Zé; e a evolução da atitude do camponês, que, da total inconsciência, chega à suspeita e à interrogação: "Aonde vai, Rosa?", interrogação puramente formal que aceita a primeira resposta e não impede o afastamento da mulher. Pelo uso sistemático da troca de olhares, pelas posições de câmera que interceptam a atenção das personagens, expõem-se os motivos e desenha-se, sem lacunas, a interação que as envolve.

Por esse método, nessa cena descrita e no conjunto do filme, o narrador confere maior peso à representação do drama psicológico e moral de Rosa, personagem que, mais do que qualquer outra, cristaliza em torno de si as virtudes deste tipo de decupagem. Se a situação descrita constitui a mais elaborada seqüência de *eye-line matches*[3] tecida pela narração, é através da interação Rosa-Bonitão que o filme ganha seus melhores pretextos para os deslocamentos espaciais mais significativos dentro do esforço em criar o *continuum* real. A ida até o hotel, no início do filme, a volta apressada de Rosa no dia seguinte e a última conversa com o gigolô constituem exemplos disto. Há, no entanto, um processo mais sutil pelo qual a idéia de *continuum* se afirma a partir da atenção à experiência de Rosa. Na oposição bar-igreja, é o diálogo Rosa-Bonitão, à mesa do bar, que permite a composição do plano em profundidade onde, pela janela, se vê toda a escadaria densamente povoada pelo movimento da festa enquanto, próximos à câmera, os dois discutem seu destino particular frente a tal pano de fundo. Dentro de outro esquema, é a oposição Rosa-Marli que permite o corte em continuidade de maior efeito na passagem interior-exterior: as duas começam sua luta corporal dentro do bar e se precipitam para a rua, acompanhadas pela câmera que salta, habilmente, para mostrar o movimento em toda a sua expansão e produzir o efeito cômico do encontro entre essa briga e o movimento ordenado da banda que desfila. Esse tipo de corte é extremamente eficiente na construção do efeito realista e não é por acaso que podemos verificar sua ausência em *Barravento*, onde as relações interior/exterior estão envolvidas em mistério.

Sendo um dos suportes do processo de "naturalização" do espaço e da ação em *O pagador de promessas*, a atenção à experiência de Rosa é o critério que domina também as suas imagens finais. No encerramento, a narração confirma sua perspectiva diante do drama de Zé do Burro. Quando este entra na igreja pelas mãos do povo, que o carrega

3. *Eye-line match*: forma convencional de, em inglês, nomear a montagem que estabelece relações espaciais coerentes entre as posições das personagens com base na direção dos olhares numa sucessão de planos.

na cruz como um novo Messias sacrificado, a cena traz em si as dimensões do rito e da referência simbólica à Paixão original. Passo seguinte, a composição da imagem privilegia, num plano geral da escadaria, a figura solitária de Rosa, imóvel, o olhar fixo nos degraus que marcaram a queda do marido. Um corte em contracampo nos leva à imagem final. É ainda Rosa o foco de atenção, pequena diante do aparato arquitetônico igreja-escadaria. A perspectiva frontal é ponto de repouso do olhar, instância de conclusão definitiva do discurso, e a imagem ordenada e simétrica oferece uma única direção para o lento caminhar da personagem: a exemplo dos outros, Rosa desaparece quando entra na igreja.[4]

A cena de Zé do Burro com os braços abertos sobre a cruz fornece o emblema do sacrifício pela humanidade, e a dimensão metafísica contida na metáfora da crucificação abre espaço para uma "leitura figural" do drama (Erich Auerbach),[5] a qual poderia comprometer mais decisivamente o filme com as questões teológicas. Mas tal dimensão metafísica, apesar de surgir no horizonte, não é trabalhada pelo desenvolvimento de imagem e som. Dentro do critério naturalista de toda a narração, não há, nesse momento, lugar para uma retórica que, utilizando imagens exteriores ao estrito desenvolvimento da ação, explorasse, na dimensão vertical, a carga simbólica dos fatos. A cena deve evoluir sem solução de continuidade, privilegiando as relações horizontais; e o isolamento de Rosa, como forma de desfecho, procura chamar nossa atenção para as conseqüências imediatas da morte do camponês: sua significação no plano da vida com sua mulher, pólo do particular, das disposições naturais, do aqui e agora social que permanece o foco da interrogação.

4. Como não estou interessado na comparação do filme com o texto original de Dias Gomes, coloco em nota a lembrança de que esse final consolida uma diferença significativa com relação à peça: no texto, é a figura da mãe-de-santo que permanece só, em cena, para responder a uma trovoada (sinal dos céus?) com um chamado de candomblé. A substituição do final, na peça mais ambíguo e fazendo o referencial religioso mais presente, marca bem o projeto de naturalização do filme.

5. Uso o termo "figural" no sentido proposto por Auerbach no epílogo de seu livro *Mimesis*, 1953.

Os sistemas conotativos: da política à moral, demarcações

O pagador de promessas nos dá um bom exemplo de como a retórica do filme clássico pode discretamente se apoiar na competência em reproduzir para delimitar o espaço da discussão, deixando de lado – como dado natural – as questões que não interessa levantar. A própria decupagem marca a separação nítida entre o que pertence à consciência de Zé e o que pertence àquele olhar que, conhecendo mais, o vê de fora e em perspectiva. O narrador, pelo conhecimento, está distante de Zé, marcando sua solidariedade ao camponês no plano da adesão emocional e valorização ética, opondo a cruz autêntica do herói que vem do povo à cruz institucional de Padre Olavo, autoritária e formal (a "religião objetiva").[6] Nessa solidariedade, acentuam-se as qualidades morais da fé honesta enraizada no coração de Zé do Burro (a "religião subjetiva") e o filme esboça um discurso sobre a liderança política: é a autenticidade de Zé que o transforma em força aglutinadora, e a mobilização final do povo que o carrega não tem outro fundamento senão a exemplaridade do seu sacrifício diante de todos. Zé é representado como simplório e o narrador deixa claro que não se trata de aderir à sua visão do mundo, nem tampouco entrar no mérito de sua discussão "teológica" com Padre Olavo. O elemento divisor de águas localiza-se no plano moral, o qual serve de apoio para que a narração aponte heróis e vilões, afirmando sua perspectiva diante do drama.

No jogo de delimitações, há um princípio de ordem dominando a representação, o qual celebra a sintonia entre o recado e o estilo. Uma seqüência específica nos evidencia isto mais do que outras. A preocupação

6. O recurso à oposição proposta por Hegel – religião objetiva e religião subjetiva – permite dar uma formulação concisa ao conflito fundamental que permeia todo o filme. Não cabe aqui estabelecer afinidades entre este e o filósofo; uso a fórmula porque sugestiva, pois há nela o mesmo tipo de valoração da "religião subjetiva", dentro de um percurso de crítica ao cristianismo transformado em positividade que se impõe de fora para dentro às consciências, comprometendo a liberdade do espírito e marcando a separação subjetivo-objetivo própria ao estado de alienação que caracterizaria a consciência moderna. Faço o empréstimo com base na exposição de Georg Lukács em seu livro *El joven Hegel*, 1970, pp. 35-97.

com o controle da experiência como garantia de objetividade produz na seqüência de massas em movimento uma dupla solicitação de ordem, simultaneamente manifesta no plano do processo social que o discurso focaliza e no plano da própria composição do discurso.

O povo está em festa diante da igreja e Padre Olavo, do alto da torre, contempla a "desordem". As ave-marias são substituídas pelo som de berimbaus e pandeiros, e a procissão ordeira é substituída pela sensualidade de capoeiras e rodas de samba. A tudo isto a câmera observa de modo a deixar caracterizada a oposição entre a forma exterior dos ritos católicos e africanos, enquanto ambos disputam a hegemonia no som e na imagem. O desenvolvimento da cena leva ao crescente domínio da movimentação coletiva, cujo ritmo toma conta da escadaria. Padre Olavo, isolado, num lance de desespero e cólera, expressa sua posição batendo forte o sino, repetidas vezes. A superposição e o confronto de sons – sino *versus* berimbau – condensam a representação do conflito entre os ritos e, nesse momento, a montagem alternada, entre a torre do sino e os instrumentos de origem africana, atinge um nível de formalização que, pela reiteração simétrica das imagens, ameaça o princípio de exposição dos fatos assumido pela narração. A decupagem, matemática na alternância, confere uma coesão interna ao segmento, que tende a diferenciá-lo, destacando seus elementos do espaço-tempo da ação. Sino *versus* berimbau, pandeiro. Cada termo representando o complexo cultural de que faz parte, e seu conflito condensando, na metáfora ostensiva, a situação social de base que informa todo o filme.

Situada a alternância que cria a metáfora, as imagens de sino e berimbau cedem lugar a um plano onde os populares em festa, mãos para o alto, batem palmas ao ritmo dos batuques. A câmera, num movimento em panorâmica, abre espaço para que se evidencie a expansão do movimento coletivo, movimento de ascensão, cujo efeito lateral é a derrubada da cruz nos degraus, queda no solo que se transforma em ponto central e de repouso do olhar. Posta de lado por uma multidão que não lhe dá atenção, envolvida que está no ritmo e na dança, a cruz recebe os cuidados de uma única personagem, Zé do Burro, que se abaixa e a recolhe do solo, depositando-a em lugar seguro. Com esse gesto, Zé

recupera a cruz e reordena a cena, retirando-a do domínio da expansão sem freios do movimento popular e dando chance para que o som se domestique e o enquadramento encontre seus pontos de equilíbrio nas figuras centrais da estória. Voltamos aos diálogos. A festa do povo continua, mas retorna a seu lugar de pano de fundo, com seus movimentos perfeitamente integrados à cenografia que emoldura a conversa entre as personagens centrais. O comerciante, o poeta e a baiana que vende acarajés voltam a dar assistência ou conselho a Zé, e este retoma seu diálogo com Rosa. A chegada de Marli nos leva à cena da briga das mulheres, episódio cujo tom cômico-cotidiano contrasta com a tendência à elevação simbólica manifesta no duelo de sons da cena anterior.

Nesse duelo, a formalização só não destrói a evolução contínua e homogênea do mundo diegético porque imagem e som permanecem ancorados na ação: é preciso que Padre Olavo bata o sino e o povo toque na festa o berimbau. Entretanto, o passo decisivo de ordenação é dado no momento da intervenção de Zé do Burro ao erguer a cruz. Essa intervenção marca a retomada do desenvolvimento normal da narrativa que ameaçara decolar de sua base factual, retomada feita dentro de um processo suave pelo qual se procura sancionar e dar motivo à mudança de tom na representação. Ao erguer a cruz, Zé responde a uma solicitação das convenções do próprio filme que não vê destruído seu princípio de ordem. Ao mesmo tempo, esse gesto e seu enquadramento se encaixam num conjunto de sugestões que insinuam o enunciado: se a autoridade eclesiástica instituída se vê separada dos sentimentos do povo e, pela incompreensão e dogmatismo, torna-se ilegítima aos seus olhos, são homens como Zé do Burro que, pelo exemplo de fé, honestidade e convicção íntima, são capazes de reerguer a cruz de Cristo.

Assim como nessa cena Zé salva a cruz do abandono e reordena as ações, no desenvolvimento global do filme é seu sacrifício que acaba regulando a mobilização da massa diante da igreja. Exerce uma liderança que canaliza a energia de todos para a defesa da legitimidade da promessa feita no terreiro. Dentro da sua perspectiva, Zé não se identifica integralmente com os valores do candomblé – fato ressaltado desde a primeira cena do filme, quando ele faz a promessa diante da imagem

de Iansã-Santa Bárbara, separado dos outros, que dançam e cantam, e fazendo um destoante sinal-da-cruz. Considera sua promessa cem por cento católica, dentro de sua visão rústica, e, mais de uma vez, recusa a adesão ao terreiro. Diante de Padre Olavo defende a identidade (Santa Bárbara-Iansã), mas diante dos convites da negra baiana defende a diferença: ir ao terreiro cumprir a promessa "não é a mesma coisa" e está na igreja o seu destino. A boa vontade de Zé é católica em sua inspiração. São as condições sociais e o desdobramento do episódio que trazem, à sua revelia, o papel de contestador da autoridade da Igreja e o de representante de uma reivindicação de natureza mais ampla. Como um fluxo e refluxo da maré, todo o ritmo do filme se estrutura em torno do vaivém de Zé diante da porta da igreja. Entrar é a meta indiscutível, ponto de acumulação do drama cuja regra é a amplificação: da primeira frustração, quando chega à noite e verifica que a porta está simplesmente trancada – momento de experiência isolada cuja significação é doméstica –, até a entrada heróica depois de morto – momento de ritual coletivo cuja significação é social e política. A cada tentativa, aumenta a concentração de povo a seu redor, havendo um desenvolvimento orgânico nessa progressão que começa com todos fora e termina com todos dentro da igreja. Concentrada no debate "entra ou não entra", a luta de Zé e o apoio que recebe da massa não caminham em direção ao questionamento radical dos valores católicos e à afirmação de um rito alternativo. Temos um movimento que pede a integração, onde a legitimidade do popular é reivindicada aos olhos da própria Igreja. Reclama-se dela uma fidelidade aos princípios de tolerância e compreensão, um exercício efetivo do espírito ecumênico.[7]

O narrador reserva a si uma atitude de observador atento apresentando o conflito aparentemente de fora, sem se envolver no debate teológico. A tragédia é proposta como resultado normal da disposição dos agentes, dotados de uma convicção, de um temperamento e de interesses específicos, que são suficientes para explicar o drama. Ao mesmo

7. Lembremos que o intervalo 1960-62 marca um período bastante específico na história da Igreja, época de João XXIII e do Concílio Ecumênico.

tempo, acumula operações destinadas a conotar fortemente os fatos e, desse modo, ressaltar a autoridade moral do gesto, trazendo o espectador para o lado da ação democrática e solidária, de abertura para o outro. Sublinha o lado opressor das autoridades, sua ilegitimidade, sua incapacidade de resposta às reivindicações populares. Coloca o conflito em termos de uma oposição que sugere extensiva a todas as esferas do poder: aquela entre a liderança corrupta e autoritária presa à letra dos dogmas, e a liderança autêntica emanada do povo, fiel ao espírito do cristianismo. No desdobramento das contradições, leva a uma resolução integrativa, ideal, onde se dissolvem as tensões pelo acolhimento de todos no quadro institucional, feito legítimo pelo valor da liderança democrática restauradora. No final, Zé do Burro carrega todos para dentro da igreja. Sino e berimbau voltam a ocupar a trilha sonora, enquanto Rosa caminha lentamente. Desta vez, a convivência dos sons é suave; ambos pausados, solenes, e como que reconciliados.

A organização da experiência: a estratégia do clássico e a do novo

Diante dessa postura integrativa e equilibrada, as contradições e desequilíbrios de *Barravento* caracterizam um discurso precário aos olhos das convenções dominantes em 1962. Mas, para olhos interessados numa problemática mais ampla, ligada à relação entre linguagem e experiência social, entre o olhar industrializado das câmeras e as formas de consciência não industrializadas de um mundo não-urbano subdesenvolvido e dominado, essas contradições resultam de um enfrentamento com questões que *O pagador de promessas* não se coloca.

A distância, solidariedade que caracteriza a postura do narrador diante de Zé do Burro, ou mesmo de Rosa, é compatível com o projeto geral de organização precisa dos fatos e de elaboração dos enunciados morais. Há um esquema que preserva, a todo custo, a autoridade do narrador diante da visão das personagens, mantendo um estilo de representação homogêneo e um foco de visão unificado, em seus valores, ao longo do filme. Há um centro fixo a partir do qual se desenha a visão

de mundo que governa a relação narrador/narrado e mantém a nítida separação entre os pólos dessa relação. O desenho tem contornos claros e traz a impressão de que reproduz o real. O texto organizado imita a evolução contínua da própria vida e sua estrutura é percebida como ausência de estrutura. O efeito é de simplificação, fluir natural, exposição direta dos acontecimentos, mas ele é conseguido à custa de uma complicação extrema da montagem em sua fatura.[8]

O jogo de pontos de vista que caracteriza a decupagem clássica constitui um processo de intensa fragmentação da cena. É a multiplicação de visões particulares, em si complicada pelos cuidados que exige, que constrói a impressão de objetividade. A diversificação dos pontos de vista da câmera não significa necessariamente a adesão aos valores e à visão de mundo das personagens. Define apenas uma técnica de exposição, "mais viva e mais dramática", de sua experiência em momentos particulares. Eu, espectador, empresto os olhos da personagem que vê, mas a relação emocional e ideológica que estabeleço com ela, de identificação, indiferença ou repulsa, depende de um emolduramento criado pelo conjunto da narrativa.[9] É da organização geral dos pontos de vista que se pode inferir o princípio que domina a representação. *O pagador de promessas* nos dá um bom exemplo de como a organização visual dos

8. Tomo emprestadas aqui algumas observações de Iuri Lotman sobre a construção do texto realista em seu livro *La Structure du texte artistique*, 1973. Lotman aponta a organização de um múltiplo ponto de vista e sua estruturação em "metassistema" que produz um efeito de ilusão da realidade (pp. 366-82). Ele usa a expressão montagem de pontos de vista, inspirando-se no exemplo do próprio cinema. Não assumo as suas conclusões quanto às conseqüências de tal organização de pontos de vista no plano semântico. Lotman tende a dar maior crédito a esta organização enquanto algo responsável por uma maior polissemia, e minhas observações sobre *O pagador de promessas* tentam mostrar que há casos onde a montagem de pontos de vista fica subordinada a um centro fixo que dá maior fechamento ao texto.

9. Ver Nick Browne, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*". *Film Quarterly*, inverno 1975-76. [Ed. bras.: "O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*", in Fernão Ramos (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, 2005]. Neste artigo, Browne mostra muito bem o mecanismo que estou analisando. Por outro lado, a título de referência, basta pensar em *Cidadão Kane* [1941], de Orson Welles, para que tenhamos um exemplo da presença-limite do centro fixo na organização do painel de pontos de vista criado pelo depoimento das personagens.

episódios em termos do ponto de vista das personagens, longe de ser um processo pelo qual o narrador renuncia à sua condição de centro fixo, manipulador das situações, revela-se marcada justamente pelo contrário. Ou seja, a aparente diversidade é o próprio mecanismo da dominação e controle pela mão de ferro desse comando central. A linguagem assim codificada não abre espaço para a manifestação de um outro centro de visão, em sentido amplo, que fuja ao controle e seja uma possível fonte de novas perspectivas. Ganha-se em clareza didática, mas o preço pago é a efetiva distância, mascarada de intimidade, com o universo da personagem (ver o caso de Zé do Burro), que permanece um objeto do olhar do centro organizador das imagens.

Barravento, como vimos, já esboça outro resultado. A organização de imagem e som não se mantém sob controle rígido de um centro fixo. Nas suas pulsações, o filme não se desenvolve numa perspectiva única, havendo contradições entre um enunciado e outro, sendo muito difícil estabelecer um princípio claro e unívoco de coerência, identificar o centro fixo, superior e separado das personagens, apto a desenhar de fora as diferentes experiências num encaixe perfeito.

Nesse sentido, o primeiro longa-metragem de Glauber já representa uma dissolução do método narrativo clássico e já firma um tipo de discurso tendente a uma certa opacidade, sem a clareza meridiana do espetáculo mais convencional com seus códigos reconhecíveis. Mais precisamente, *Barravento* fornece um bom exemplo de como, sem trabalhar sistematicamente com o ponto de vista (em sentido estrito de posição no espaço) das personagens, sem o jogo campo-contracampo ou a sucessão de *eye-line matches*, pode-se organizar uma ficção de modo a adotar a perspectiva dos focalizados. É interessante notar que as seqüências de *Barravento*, que minha discussão apontou como organizadas de modo a afirmar os valores religiosos da comunidade de pescadores, estão construídas visivelmente sem utilizar a mediação do olho de qualquer uma das personagens. Sabemos que o uso da personagem como foco de visão é um álibi poderoso para uma suposta isenção do narrador: se o olhar é da personagem, qualquer organização "estranha" dos elementos é de sua responsabilidade; o narrador se coloca como quem está transmitindo

a experiência de uma figura interna à ação ficcional e não a sua própria visão das coisas. O termo "câmera subjetiva", cunhado pela crítica para aqueles momentos em que o olhar da câmera expõe a experiência visual da personagem, é sintomático: seu termo oposto é a suposta objetividade do olhar nas outras situações narrativas. Na verdade, o recurso à visão subjetiva marcada enquanto tal pela montagem é uma forma sutil de garantir as regras de objetividade do discurso naturalista, fornecendo a motivação necessária para que qualquer elemento destoante seja aceito sem romper o critério unívoco de racionalidade da representação.

Há, em *Barravento*, uma ruptura com esse jogo de perspectivas demarcadas. Critérios diferentes se embaralham na organização das imagens. Se o preço pago é a ambigüidade, o desequilíbrio, há um avanço no trabalho da narração, que se torna mais complexo porque procura transpor a distância entre o narrador e o narrado. No caso específico, entre o olhar industrial posto a funcionar pelo cineasta e o grupo social de que fala a sua ficção. Se o movimento de um é no sentido de se identificar com a perspectiva do outro ou, pelo menos, fazer com que também a sua voz se ouça, a ambigüidade que resulta não é defeito. É uma forma de quebrar a tutela do centro fixo e fazer o espectador trabalhar, saindo da posição privilegiada de quem recebe tudo pronto. A ruptura com o esquema monológico do olhar sacramentado pela indústria amplia o alcance da discussão proposta pelo filme. Produz uma representação onde o espectador é obrigado a uma consideração mais complexa da experiência social e humana, em suas contradições e múltiplos aspectos. Imagem e som escapam ao controle de qualidade – convenções do cinema dominante – e o narrador não ostenta aquela mesma certeza de que tais convenções são capazes de abrigar o que há de essencial para se dizer e exprimir.

Quando falo particularmente de *Barravento*, a caracterização de uma ruptura com o dominante assume imediatamente aquela feição "anticolonialista" que nos faz lembrar toda uma retórica de manifestos e declarações da época. Em função das condições peculiares à produção cinematográfica no Brasil na emergência do *cinema novo*, certos aspectos que não lhe são exclusivos adquirem, a partir do contexto nacional

particular, este sentido de expressar uma atitude de resistência à invasão dos valores da indústria cultural, de ataque à sua aura de universalidade e ao seu padrão de competência cinematográfica.

Sabemos que o questionamento dessa universalidade e dessa competência é um fenômeno muito mais amplo e de vigor já efetivo em diferentes manifestações da vanguarda ao longo do século – de Sergei M. Eisenstein, do expressionismo, da *avant-garde* francesa e do surrealismo à dinâmica acelerada do *underground* norte-americano, já em movimento desde o fim dos anos 40. O que caracteriza o início dos anos 60 é a emergência de um novo cinema em diferentes países, um novo cinema muito particular, que nega e, ao mesmo tempo, dialoga com o cinema clássico, construindo sua narrativa de modo heterogêneo e explicitando múltiplas referências para seus procedimentos, entre elas o próprio cinema clássico das décadas anteriores. Filmes realizados por cinéfilos, longas-metragens produzidos para ocupar um espaço no mercado, nacional e internacional, esses trabalhos têm significação particular, dependendo do contexto. Como denominador comum, há a defesa do cinema de autor, por oposição às amarras da indústria nos seus aspectos econômicos, políticos e estéticos. Cinema de autor significa, ao mesmo tempo, independência frente aos mecanismos burocráticos da produção, independência frente às convenções do filme narrativo usual e independência ideológica frente à censura temática da indústria. O autor rebela-se contra o capital, reivindica a expressão pessoal contra a comunicabilidade-rentabilidade a todo custo. Monta seus próprios esquemas de financiamento, via de regra torna-se produtor e, na base dos baixos orçamentos, tenta dar viabilidade ao projeto, dentro de condições em geral adversas, por diferentes motivos.

Na França, temos a figura-chave de Jean-Luc Godard, cuja rebeldia, em 1960, estava marcada por motivações ideológicas algo distintas do programa de alguns cineastas brasileiros, incluindo Glauber Rocha. Era outro o seu contexto nacional, em termos culturais e ideológicos, eram outras as condições práticas a enfrentar. Isto não impede uma aproximação significativa nas considerações sobre o estilo de narração, dentro da linha que venho seguindo.

Tomo o exemplo do seu primeiro longa-metragem, *Acossado* [*À bout de souffle*, 1960], para uma comparação. Lá estão o corte em descontinuidade (*faux raccord*), o desequilíbrio nas angulações, a câmera na mão, o ator que confessa a presença da câmera, o desenvolvimento aleatório das situações. No conjunto, há uma ostensiva desproporção entre a longa duração de um episódio que não leva adiante a intriga (cena no quarto de hotel, entre Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg, que dura quase um terço do filme) e o processo telegráfico de representação das ações decisivas. Produz-se uma inversão no critério das elipses, subvertendo a convenção do que se mostra e do que não se mostra, e tal inversão de critérios contamina a decupagem das cenas de violência, subtraindo ao espectador o prazer de contemplar os diversos lances nos seus detalhes. Frente a todas essas características, a narração não pode e, fundamentalmente, não quer apresentar aquela clareza própria ao espetáculo mais convencional.

Em suas lacunas e desequilíbrios, *Acossado* valoriza a pulsação que procura representar a experiência bruta. Sua linguagem organiza a experiência de um modo distinto, produzindo nos seus contemporâneos a impressão de que há mais vida no seu processo narrativo, por oposição à decupagem clássica. A incorporação deliberada do acaso, do acidental, na própria textura de cada cena, aliada a um percurso imprevisto no conjunto frente às expectativas já consagradas até então, confere, às diferentes passagens, a forma de uma anotação de momento, imperfeita e, por isso mesmo, expressiva. A recusa do polimento industrial, em seus vários níveis, traz a convicção de que é possível trabalhar com imagem e som no sentido de uma representação mais autêntica da experiência, na medida em que esta é entendida como mais complexa e menos controlável do que admitem as simplificações da linguagem codificada em Hollywood.

Ainda que menos sistemática, há uma semelhante desorganização da linguagem consagrada nos atropelos de *Barravento*, filme que não deixa de apontar na mesma direção que *Acossado* no tocante a essa ruptura de estilo. Sabemos que *Deus e o diabo na terra do sol* é o momento mais amadurecido dessa ruptura, instância mais sistemática de uso

expressivo da câmera na mão, do *faux raccord* e da pulsação própria da experiência. No entanto, no primeiro longa de Glauber, é inegável a presença das preocupações típicas ao *cinema novo*, manifestas no estilo convulso da narração e suas contradições, correlatas a uma tentativa de totalização da experiência. Afinal, no *cinema novo*, a idéia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a idéia de realidade brasileira. A contestação do universal abstrato, convenção vigente, traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do subdesenvolvimento, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da revolução brasileira, por oposição à "mentira" do cinema colonizador.

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha expõe a sua teoria do cinema de autor e sublinha a necessidade de anular o conceito de competência técnica. Este é abrigo das convenções, da censura econômica, pois exige a produção cara, com mobilização de técnicos e equipamento que possam garantir o padrão de qualidade, e da censura estética, uma vez que tal padrão é uma criação arbitrária da ideologia dominante que delimita o espaço do dizer e do como dizer. Na sua análise do cinema brasileiro, o recorte fundamental que cristaliza as contradições é o que separa o cinema comercial do cinema de autor; o primeiro, lugar da mentira e da técnica mecânica; o segundo, lugar da verdade e da busca de expressão que exige apenas liberdade. Seguindo a lição de André Bazin, crítico francês padrinho da *nouvelle vague*, Glauber faz seus comentários sobre a história do cinema mundial e revisa o brasileiro a partir desse recorte. A exigência de liberdade criadora e a procura pela "expressão autêntica da experiência" surgem como critério de caracterização política, permitindo a defesa comum de um cinema do Terceiro Mundo, anticolonialista e voltado para a crítica de estruturas sociais, e de um cinema europeu, onde diferentes autores traçam seus percursos de rebeldia no debate com a experiência individual imersa numa ordem social reificada.

> *Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um* autor como revolucionário, *porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é* não-autor.[10]

E a referência ao gesto godardiano é explícita:

> *A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol; o gesto de Belmondo no início de* À bout de souffle *define, e muito bem, a nova fase do cinema: Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia.*[11]

Dar o tiro no sol. A nova fase do cinema.

O gesto de Belmondo-Michel Poicard-personagem é o gesto do narrador de *À bout de souffle*-filme, invenções que traduzem as posições de Godard-autor diante de um centro organizador da linguagem cinematográfica e de seu falar sobre a experiência. A narração, nesse filme de Godard como em outros, coloca em xeque a figura iluminadora do centro fixo, estilhaça a autoridade e a clareza do narrador transcendente, doador do espetáculo. O novo narrador comporta-se como a personagem, duplicando seus movimentos imprevistos, a gratuidade de suas escolhas, as hesitações e desregramentos, o cinismo bem-humorado, não levando tão a sério a funcionalidade de seus procedimentos para o andamento da intriga. Sem o centro fixo, não há aquele jogo de delimitações que unificam e permitem ver claro a perspectiva do narrador diante do narrado. Prevalece uma contaminação onde os dois pólos não se identificam totalmente, mas se embaralham, caminhando em sintonia. O narrador não é a personagem, mas o olhar que deposita sobre o mundo recusa-se a ir além da experiência do protagonista. É dela que retira seus critérios. No seu estilo de anotação, e de modo explícito em sua ficção, *À bout de souffle* ironiza a idéia de perfeição e de obra-prima,

10. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, [1963] 2003, p. 36.
11. Id., ibid., p. 36.

rechaça a imortalidade e privilegia o processo diante do produto acabado, o momento vivido diante de sua significação numa arquitetura definida de valores.

Não se trata de endossar aqui a noção de que nova fase do cinema significa expressão da verdade e manifestação da experiência bruta, como alguns entenderam na época. Trata-se de caracterizar apenas certas operações de franqueamento de um novo fazer cinematográfico, de uma nova forma de entender a relação entre linguagem e experiência, cuja autenticidade era, naquele momento, celebrada em função de sua liberdade frente às armaduras do discurso convencional. Trata-se de chamar atenção para as recusas pensadas, conscientes de si, que se desdobraram numa transformação do próprio conceito de cinema em determinados contextos de produção.

Retomo esses dados para interpretar a fórmula de Glauber – "Godard apreendendo o cinema, apreende a realidade" – e situar essa ideologia particular da apreensão, correlata à idéia do cinema como ontologia, e seu papel articulador no confronto entre os conceitos (realidade brasileira, revolução, cinema de autor) e a prática cinematográfica. Prática cristalizada em *Barravento*, em 1962, filme que, a seu modo, não tem centro fixo; filme onde a narração, contraditória, é como Firmino, oscilando nos seus valores, de modo a imitar, como no filme de Godard, a personagem e produzir uma incorporação da lógica dos pescadores, dominante aqui e ali, numa convivência *sui generis* com a lógica da crítica social.

Como o projeto é revolucionário-conscientizador, a crítica em nome da mudança exige uma pedagogia que trace percursos claros na análise, de fora, da consciência, ou da forma de cultura, marcada pela alienação. Mas, simultaneamente, o "cinema é ontologia", e o estilo do discurso não pode se deixar levar totalmente pelo impulso explicativo que separa, define limites claros entre sujeito e objeto. Na sua textura, deve também abrigar a visão de dentro, dar expressão àquilo que emana do mundo, da realidade a "apreender", ou seja, dessa consciência, ou dessa cultura submetida à crítica. A recusa da separação define um jogo de contaminações do narrador pela perspectiva do narrado, cria um

espaço de identidade que impede o fechamento da questão. Nesse jogo, a consciência tematizada não só se explica (como objeto), mas também se exprime (como sujeito), embaralhando a lição proposta pela crítica.

Com essas características, o discurso de Glauber Rocha afasta-se do didatismo que encontramos, por exemplo, em *O pagador de promessas*, filme que acaba mostrando-se muito mais afinado com certas exigências de clareza próprias aos projetos de cultura popular elaborados dentro de um espírito de engajamento político que parece, a princípio, bem distante de uma produtora como a Cinedistri.[12]

Na lida com os imperativos do engajamento e dentro de sua precariedade de meios, *Barravento* propõe soluções estilísticas que já esboçam uma complexidade de certo modo caracterizadora do trabalho de Glauber em toda a década de 60. Os postulados do "cinema de autor", que exige liberdade, articulam-se a uma proposta de militância político-ideológica de efeitos históricos imediatos, num contexto de reivindicações pela reforma urgente da sociedade brasileira. Nesse esforço de síntese, localiza-se talvez a raiz da multiplicidade de movimentos e das tensões internas detectáveis nos seus filmes.

Não é meu objetivo desenvolver aqui considerações de ordem genética mais fundamentadas em dados da história, exteriores aos próprios filmes. Como disse, estou mais preocupado em circunscrever melhor aquilo de que se deve procurar a gênese. Nesse sentido, volto à leitura de imagem e som. Passemos a *Deus e o diabo na terra do sol* e aos novos problemas a enfrentar.

Em *Barravento*, o contar foi todo ele assumido por uma "voz" ou luz, se quisermos, que vem de um foco invisível não interessado em confessar seu trabalho de mediação. Se perguntarmos quem narra a estória de Firmino, de Aruã e dos pescadores, ficamos reduzidos apenas à

12. É interessante notar o fato de que a adaptação de uma peça como essa de Dias Gomes, mais próxima da esfera ideológica dos Centros Populares de Cultura [CPCs] daquele período, tenha características que se ajustam ao projeto dessa produtora e a sua concepção conservadora de cinema. A mercadoria *O pagador de promessas* mostrou-se capaz de sensibilizar um público de tendências progressistas sem ferir as expectativas de quem somente aí procurava o filme "de qualidade" dentro de uma noção convencional e apolítica do espetáculo.

admissão dessa presença que não reconhecemos senão pelos seus efeitos. A instância que narra, enquanto não se identifica, assume implicitamente a responsabilidade total pelos procedimentos postos em jogo: o trabalho de câmera, as combinações da montagem, a mobilização de certos cantos na trilha sonora. Se há um diálogo de perspectivas, a convivência toda se instala nesse narrador sem nome.

Nessa síntese do pedagógico-revolucionário com o movimento de identificação que procura dar voz à experiência analisada, algo mais complexo ocorre em *Deus e o diabo*. Movimentos de câmera, certo estilo de encenação, a música de Villa-Lobos lá estão para desafiar a leitura. E, tendo sua voz e força na organização dos elementos, lá está a figura do cantador pertencente à tradição do cordel, de modo a tornar explícita a mediação ou parte dela. Participando do processo narrativo, essa instância identificável estabelece novos parâmetros para a discussão das relações entre o discurso fílmico e os valores próprios ao universo nele focalizado. A relação narrador/narrado assume formas que, longe de eliminar, intensificam esse diálogo de perspectivas já presente em *Barravento*.

Capítulo III

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: AS FIGURAS DA REVOLUÇÃO

Deus e o diabo na terra do sol: as figuras da revolução

Entre o passado e o futuro, a brecha do presente: sertão mar

Nas imagens de abertura da seqüência final de *Deus e o diabo*, vemos Antônio das Mortes em seu vagar solitário pelo sertão. Dois planos gerais o focalizam, enquanto o cantador anuncia: "Procura Antônio das Mortes, todo mês de fevereiro, procura Antônio das Mortes", repetidamente. Um terceiro plano geral nos mostra Corisco, Dadá, Manuel e Rosa, ao longe, em sua fuga pelo sertão. A voz do cantador se retira e a câmera faz um movimento, ampliando rapidamente seu campo de visão pela abertura da *zoom*: no canto direito do quadro, aparece a figura de Antônio, o perseguidor. Mais próximo da câmera e de costas, ele observa, a distância, o grupo liderado por Corisco, examinando os movimentos das vítimas sem ser notado. Silêncio absoluto, tensão, espera. Antônio aponta o rifle, comodamente. No seu gesto, a marca dos matadores de Lampião e o referencial de muitos outros crimes, frutos da vingança ou da repressão, onde as vantagens da surpresa e da tocaia definem o sucesso de uma empreitada que a lenda transforma em feito heróico.

Aqui, se há uma surpresa, ela se volta para nós, que observamos Antônio como Antônio observa Corisco: ele não atira, e tudo no filme permanece em suspenso. A tocaia, verossímil frente ao padrão real do perseguidor, não se consuma. Antônio das Mortes não é jagunço verdadeiro ou tenente da polícia, e seus atos não se pautam por esse modelo. Antônio é personagem. Está inserido na lenda que o narrador desfia. Enquanto personagem, espera. E, com ele, todo o filme. É preciso que o sinal venha da trilha sonora para que um outro gesto de Antônio se realize,

em perfeita sintonia com a balada do cantador que entra para organizar explicitamente o andamento do episódio. Entra o violão, entra a voz, e o erguer do seu braço que segura a carabina sincroniza com o grito da canção: "Se entrega Corisco". A balada deflagra a movimentação final e Antônio retira seus gestos do congelamento arbitrário que suspendera a ação verossímil. A partir desse ponto, câmera e atores se deslocam de modo a traduzir visualmente o que é dito nos versos, numa representação que funde o espaço das imagens e o espaço da canção de cordel.

Do plano geral que marca a aproximação de Antônio e o começo do tiroteio, passamos a planos fechados, rápidos *flashes*, que mostram Corisco jogando seu rifle no chão, Manuel e Rosa deitados, Dadá ferida no pé, a chegada de Antônio, que dá o último aviso, "se entrega Corisco", pela sua própria voz, não a da canção. A montagem nos fornece uma composição que se recusa a procurar aquela exposição clara de uma sucessão de gestos contínuos e perfeitamente situados na evolução das manobras de perseguidor e perseguido. Estamos longe da alongada batalha ou tiroteio que marca os confrontos finais de Griffith a John Ford, de *O cangaceiro* [1953], de Lima Barreto, a *Mandacaru vermelho* [1960], de Nelson Pereira dos Santos. Em *Deus e o diabo*, a regra do espetáculo é outra. E a sucessão de imagens esquematiza a ação diegética de modo a conformá-la e compatibilizá-la com a canção em seu ritmo e tonalidade. Conseguimos ver fragmentos de gestos, instantes particulares da ação, num entrecruzar de movimentos não muito claros que se seguem de forma descontínua.

Na hora do *ultimatum*, frente a frente com Antônio, Corisco nega pela última vez a proposta de entrega. Grita e salta para todos os lados, de forma tão rápida e inverossímil quanto o que diz a lenda que dá origem a seu nome. No entanto, é fulminado por Antônio, que, em seguida, corta sua cabeça. O cantador comenta:

Farreia, farreia povo
Farreia até o sol raiá
Mataram Corisco
Balearam Dadá.

Da intimação de Antônio à morte teatral de Corisco

Corrida de Rosa e Manuel e o final com o mar invadindo a tela

A teatralidade impressa ao duelo, seu toque cavalheiresco e, em particular, o estilo da morte de Corisco que grita "mais forte são os poderes do povo" e cai de braços abertos com a espada na mão são indicações claras: a organização das imagens não quer assumir o tom de ação natural ilustrada por uma canção. Todo o discurso parece estar comandado pelas coordenadas da lenda, como se as palavras do cantador e a série de imagens fossem ambas produto de uma única visão das coisas. Nesse episódio, a mediação do cordel se efetiva de modo radical. Na sua feição antinaturalista, o estilo telegráfico e descontínuo da decupagem constitui uma exploração, no nível das imagens, das possibilidades abertas pela tonalidade do verso, numa organização artesanal que se afasta da montagem típica ao cinema-indústria. Tal exploração visual, evidentemente, não pode ser tomada como a tradução necessária das formas do verso de cordel, uma vez que descontinuidade, telegrafia e câmera na mão podem estar associadas a outros princípios de construção em outros filmes.[1] Constituem, na verdade, uma opção de estilo pela qual se evita a presença de uma organização visual do tipo fabricado em série, escrava da ação, convencional, que transformaria a trilha sonora em mero adorno, ilustração, comentário, ou o que seja, tirando a possibilidade de uma leitura que vê imagem e som caminhando juntos na afirmação de que tudo passa pela mediação da lenda e seu doador: a canção de cordel.

1. O cinema de Godard é um bom exemplo da preferência por esses elementos, marcando aquela aproximação já comentada no capítulo anterior.

Morto Corisco, Antônio cumpre a promessa e deixa vivos Manuel e Rosa. A evolução da cena mantém a sintonia entre som e imagem: a entrada do refrão é paralela à irrupção da desabalada corrida final. Essa corrida do casal de camponeses é o primeiro vetor em linha reta dentro de uma trajetória de curvas e hesitações, sempre marcada por mais um volteio do olhar, do corpo ou do pensamento. Ela define e reforça a projeção para o futuro, a certeza da transformação radical assumida pelo refrão cantado pelo coro: "O sertão vai virá mar, o mar virá sertão". Retoma-se o discurso projetivo, a frase síntese dos sonhos de Sebastião e Corisco.

Minha interrogação, nesse final, se endereça aos termos dessa retomada. O cantador deixa explícita sua moral da história:

Tá contada a minha história
Verdade, imaginação
Espero que o Sinhô
Tenha tirado uma lição:
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado
Que a terra é do homem
Não é de Deus nem do Diabo!

Enquanto o refrão afirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem a moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem. Nesse cruzamento, ficamos a nos perguntar pelo desenvolvimento global do filme e pela possibilidade de aí encontrar uma indicação de leitura que permita ver o que prevalece, se uma noção humanista e laica da história ou uma idéia metafísica de destino.

Nessa mesma seqüência, é difícil encontrar a chave que permita a síntese dos vários elementos presentes. Há, na canção, uma certeza e um convite. A lição do cantador nos convoca para o trabalho de transformação desse mundo "mal dividido". Mas o que dentro do filme sustenta tal diagnóstico e tal convocação? De onde vem essa certeza do "sertão virá mar"?

A imagem da corrida de Manuel não veicula propriamente um recado didático, uma palavra de ordem definida do tipo que encontramos ao final de um panfleto político. Manuel corre, Rosa o segue até cair. Manuel continua sempre, mas sua movimentação não determina a perspectiva: a imagem evoca que é preciso caminhar, abrir perspectivas. Nesse sentido, seu gesto, apesar de projetivo, é uma instância de plena disponibilidade. Ele não tem um caminho unívoco e distinto a seguir, nada confere direção à sua trajetória. Na aparência imediata, ela é um vôo cego pela caatinga, perdida na extensão uniforme, sem orientação definida. No entanto, Manuel ainda corre em linha reta. E projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora do seu alcance.

O fundamental é que a narração não encerra aí o seu discurso, na corrida de Manuel e nos versos da canção. Intervindo na própria forma da representação, é o narrador quem dá o salto. Na imagem, completa a metáfora da transformação que se repetira pela voz de Sebastião e de Corisco: o mar invade a tela e substitui a caatinga. Na trilha sonora, é também alterado o registro. Um novo impulso é dado com a emergência da música coral de Villa-Lobos que traz as vozes do rito para celebrar tal invasão. A câmera, em movimento, nos mostra um mar visto de cima, de modo a evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte. O mar afirma-se como massa viva, no vaivém das ondas. A conotação de vigor, de consumação inserida na

ordem universal, encontra seu reforço na música. Esse ato final define um momento de plenitude que atualiza o *télos* (objeto da vontade transformadora) que orienta o comportamento das personagens ao longo do filme, mas permanece ausente no seu aqui e agora.

Nessa atualização, ganha força e se consolida a fórmula da esperança, uma vez que recebe o endosso total da narração pela imagem, sem a mediação evocadora de Sebastião, de Corisco ou do cantador. Por sua vez, a descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel confirma o hiato entre esse futuro que virá e a sua experiência particular. O registro visual do fim almejado não se dá por força de uma projeção do seu pensamento ou de sua esperança, muito menos por força de qualquer contigüidade espacial – Manuel não chega até lá. Não há, ao longo do filme, e muito menos nesse final, qualquer materialização, em imagem, do desejo de Manuel ou antevisão motivada pelo anseio de qualquer personagem. Se imagem e som celebram a representação do *télos*, renovando a certeza revolucionária, tal coroamento do discurso é uma intervenção direta do narrador. Em termos de encadeamento, a presença do mar não vem, portanto, da consciência ou do gesto de Manuel. No entanto, o mar na tela parece ter tudo a ver com essa corrida pela caatinga. De que modo então pensar a relação entre essa disponibilidade e essa certeza?

Creio estar nessa brecha, entre a metáfora do mar e a corrida de Manuel, um dos pontos fundamentais do filme.

Tomada a seqüência final como ponto de partida da análise, é desse detalhe que saem as questões, juntamente com a pergunta que coloquei a partir do confronto entre as palavras do cantador e do coro.

Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não está na própria aventura de Manuel e Rosa, nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos. Qual a relação entre esses projetos de salvação vividos pelas personagens e essa proposta final da narrativa? Como se organizam as aventuras e desventuras do casal?

Analisar quem interfere no seu percurso e como se tecem seus lances fundamentais é encontrar, se possível, a sustentação dessa esperança

e verificar se uma determinação mais efetiva aparece ou não no "mecanismo do mundo" para tornar a lenda de *Deus e o diabo* algo mais do que um elogio romântico da vontade transformadora e da energia do que se move pela negação.

A disposição linear das fases e a descontinuidade das rupturas: a pulsação como estilo

No seu desenvolvimento geral, o filme possui uma organização linear claramente marcada. Desde o momento em que Manuel aparece até o lance final da corrida, há uma disposição dos fatos relativamente simples, se olharmos apenas para o nível da fábula (o que se conta) e esquecermos o nível da narração e seu trabalho (como se conta). Em função dessa linearidade, a exposição resumida da fábula corresponde exatamente à ordem em que os episódios são representados no filme.

Deus e o diabo organiza-se em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa. Fala de sua condição social, seu trabalho, seu universo de representações, seu debate com os donos do poder e sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço. Na experiência dos protagonistas, podemos identificar três fases que, no relato, são nitidamente distintas pela voz do cantador, instância que fala diretamente ao espectador:

1. Manuel-vaqueiro: vivendo na roça com sua mulher e sua mãe, em condições precárias de subsistência, Manuel cuida do gado do coronel Morais; como pagamento, tem direito a uma pequena parcela do rebanho em cada acerto de contas; Rosa cuida da roça, ajudando no cultivo dos gêneros que consomem para sobreviver.

Primeira ruptura: vítima de um logro na partilha do gado, Manuel se revolta e mata o coronel; os jagunços o perseguem e, no tiroteio em frente à sua casa, matam sua mãe. Vendo nessa morte um sinal de Deus, percebendo a sua condição de perseguido diante dos poderosos, Manuel adere a Sebastião, o santo milagreiro.

2. Manuel-beato: apesar da oposição de Rosa, que não acredita em Sebastião, Manuel entrega seu destino ao santo, demonstrando fidelidade e devoção no cumprimento dos rituais exigidos pela sua doutrina de purificação da alma. Concentrados em Monte Santo à espera do milagre dos céus que trará a salvação dos eleitos, os beatos de Sebastião incomodam os senhores de terra e a Igreja católica; estes, para neutralizar Sebastião, apelam para Antônio das Mortes – o "matador de cangaceiros".

Segunda ruptura: aceita a tarefa do extermínio, Antônio elimina os beatos no momento em que Rosa mata Sebastião, pondo fim à sua luta para recuperar Manuel.

3. Manuel-cangaceiro: únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo, Manuel e Rosa são conduzidos por Cego Júlio para a sua ligação com Corisco, sobrevivente de um outro massacre: o do bando de Lampião. Para vingar o santo, e vendo em Corisco um novo sinal dos céus, Manuel adere ao cangaço, procurando manter-se fiel ao passado de beato, o que motiva constantes discussões com Corisco sobre a significação da violência e da reza na luta para mudar o destino; em torno da grandeza do santo, contraposta à grandeza de Lampião, desenvolve-se o desafio que acaba envolvendo todos os protagonistas, inclusive Rosa e Dadá, mulher de Corisco.

Ruptura final: Antônio cumpre a sua missão de matador de cangaceiros e realiza o prometido, em conversa com Cego Júlio, eliminando Corisco; o sertão se abre para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes.

Assim dispostas, essas fases[2] não ocupam intervalos iguais no andamento da narrativa. A primeira é bem mais curta, sendo encarada por alguns críticos como uma espécie de prólogo.[3] Apesar de sua feição esquemática na caracterização de um estilo de vida, essa primeira parte não é apenas a evocação de um estado inicial a partir do qual ocorrem

2. O uso do termo "fase" para cada uma das partes do filme tem suas razões, expostas adiante, vindo do próprio princípio construtivo da obra.

3. Sérgio Augusto, em seu artigo "Uma visão de *Deus e o diabo*", in Glauber Rocha *et alli*, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965, assume explicitamente essa preferência, o mesmo acontecendo com Jean-Claude Bernardet, in *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, [1967] 2007, e Paulo Perdigão, em seu artigo "Ficha filmográfica", in Glauber Rocha *et alli*, op. cit.

os mergulhos de Manuel em messianismo e cangaço, focos centrais do discurso. Há uma representação explícita desse estado inicial e já se desenvolvem aí certas construções a comentar, ao mesmo tempo em que se desenha um quadro consistente de vida, a ponto de podermos falar em ruptura no ato rebelde de Manuel e discutir suas motivações. Nesse sentido, ela é algo mais do que um prólogo e estará presente em todos os movimentos de minha análise como parte de mesmo estatuto que as outras.

Resumida a fábula, identificadas as fases, tem-se a impressão de que há uma separação didática entre elas, o que não está longe da verdade. Tal separação pode ser entendida como associada a uma concepção muito simples da temporalidade humana e social, como se houvesse uma evolução natural dos fatos e nada mais, dentro de uma visão do tempo como extensão pura, mero quadro dos acontecimentos. Isto é ilusório e somente uma análise do estilo de apresentação dos vários episódios e das várias rupturas nos traz uma idéia mais justa de como se configura o tempo das ações dentro do filme. Na busca do que é determinante na lenda, a primeira ordem de considerações destaca a pulsação fundamental que caracteriza a moldagem do tempo.

Na primeira fase, já se delineia um estilo sintético de representação das condições de vida de Manuel e Rosa. Como têm uma dimensão preparatória e tendente ao descritivo, os primeiros momentos da narração em geral são assumidos como dotados de um estilo mais realista em comparação com o encontrado nas fases seguintes. Mesmo assim, é notável a sua distância frente ao que prevalecia em filmes preocupados com a notação *in loco* de certas realidades sociais – um bom exemplo das diferenças seria *Vidas secas* [1963], contemporâneo de *Deus e o diabo* e mais afinado com certa tradição realista no desenvolvimento das cenas. Em oposição ao predomínio da evolução contínua, que tende a privilegiar e estender a duração própria dos episódios em sua dimensão cotidiana, o começo de *Deus e o diabo* já apresenta um esquema elíptico, combinando fragmentos de situações. Sem deixar de incluir a representação da atividade de rotina, condensa a narrativa e caracteriza a totalidade de um viver, não só pela escolha de um ou outro momento essencial, mas

também pela apresentação esquemática, depurada, breve, que confere às imagens o caráter de "emblema" desse modo de vida.

É o que ocorre com a sucessão de cenas que começa com a chegada de Manuel à roça, quando tenta sensibilizar sua mulher e sua mãe diante do choque causado pelo seu encontro com Sebastião, e termina no caminhar de Manuel pelo curral da feira da pequena cidade, quando vai encontrar o coronel Morais para a partilha do gado. Temos três cenas na roça: o diálogo sobre Sebastião, em frente à casa, narrado num único plano frontal; o esforço renovado e o silêncio do trabalho na preparação da farinha; o diálogo, dentro da casa, filmado em planos fechados, que define as esperanças de Manuel e o desengano de Rosa diante do futuro. E temos a série de planos rápidos que fornecem a ambientação local, tipo documentário, para as andanças de Manuel na feira. De forma concisa, o filme prepara o espectador para captar a significação dramática do diálogo com o coronel no trajeto do vaqueiro. Na cena desse diálogo, temos o primeiro momento em que se desenvolve, na sua plenitude, um estilo de narração já anunciado na apresentação do filme e retomado em todo o seu transcorrer.

O anúncio de que falo se dá em meio aos letreiros de apresentação, sobrepostos a planos gerais do sertão árido. Uma peça sinfônica de Villa-Lobos, "Canção do sertão",[4] estabelece um "crescendo" que tem seu clímax na introdução emblemática do drama da seca na região: dois primeiros planos, da queixada e do olho, em decomposição, de um boi morto. O impacto dessas imagens breves, que contrasta de forma aguda com os planos gerais precedentes, repercute mas, sem demora, a cabeça de boi é substituída pelo primeiro plano do vaqueiro Manuel, focalizado pela primeira vez. Manuel procura assimilar esse dado de sua realidade, enquanto nós somos convidados a assimilar os dados do espetáculo, que se confessa no aparecimento do letreiro "Geraldo Del Rey".[5] Desse modo, dois planos rápidos, introduzidos sem maiores preparações e não

4. Paulo Perdigão, op. cit., fornece um guia detalhado das peças de Villa-Lobos utilizadas no filme. "Canção do sertão" é ária das *Bachianas Brasileiras* n. 2.

5. O fato do nome em questão ser do próprio ator que interpreta Manuel, cuja imagem está na tela, não é essencial para esse afastamento, embora o reforce para quem reconhece Geraldo Del Rey.

seguidos de nenhuma forma de comentário ou imagem explicativa, concentram a carga de informação e a força dramática da apresentação da seca e das condições precárias de vida no sertão. Assim, vários planos gerais definem um nível de relação espectador-imagem que é rompido nesse pico dramático, que irrompe e se dissolve rapidamente – o letreiro com o nome do ator nos distancia e o afastamento de Manuel, na ficção, nos faz voltar aos planos gerais. Essa irrupção brusca de um dado novo, o estilo sintético, a imagem-impacto que condensa e simboliza uma ampla conjuntura já anunciam aquela modulação, própria a *Deus e o diabo*, que acentua contrastes e impõe saltos energéticos.

Na seqüência em torno do diálogo com o coronel Morais, tal modulação ganha maior nitidez. A conversa é mostrada em três planos apenas. As tensões do confronto não são propostas no jogo campo-contracampo, recusado pela decupagem: um plano longo dá conta da chegada de Manuel e do início da conversa, quando vemos o coronel de costas, mais próximo da câmera, e Manuel, que se aproxima; o segundo plano isola Manuel, de perfil, para evidenciar sua reação diante das regras de partilha impostas pelo coronel; o terceiro, mais longo de todos, acompanha o desenvolvimento da exasperação de Manuel frente ao logro de que é vítima até sua explosão de violência. As tensões da cena são marcadas pela lenta movimentação dos atores, cuidadosamente seguida por ligeiras correções no enquadramento, de modo que haja uma acumulação expressa pela dilatação da cena no tempo. A polaridade se instala de imediato, no início da conversa, e o hiato até a resolução do confronto é longo. Há, nesse processo de dilatação, um momento fundamental em que observamos Manuel, por longo tempo, a pensar e repensar antes de agir, permanecendo de costas para o coronel. Confirmada a ofensa ao patrão, este parte para a violência que encontra resposta: Manuel descarrega a tensão acumulada e sua disposição encontra ressonância na montagem do filme. Dos planos longos, passamos a uma sucessão rápida de *faux raccords* que articulam planos de curta duração. O narrador "estenografa" a luta entre Manuel e o patrão, a perseguição e cavalgada de jagunços, a luta corporal, a troca de tiros na roça e a morte da mãe do vaqueiro. Tal montagem visual descontínua é combinada a uma montagem de som que contrapõe, ao silêncio anterior, uma trilha saturada,

com a superposição de ruídos de ação e a música de Villa-Lobos. Essa saturação sonora é deflagrada pela antecipação do som da cavalgada, presente antes mesmo da morte do coronel, quando Manuel empunha o facão.

Renovando o contraste, tal precipitação de acontecimentos e sons é seguida de um longo plano em que Manuel fecha os olhos da mãe morta e levanta-se lentamente, passando o olhar pela casa da fazenda. O silêncio prevalece e só é quebrado pela canção-lamento do cantador, cuja tonalidade se ajusta à imobilidade pensativa da personagem. No plano seguinte, Manuel, diante do túmulo da mãe, comunica a Rosa sua interpretação dos acontecimentos e sua decisão de aderir ao santo Sebastião, selando a primeira ruptura do filme.

Pelo descrito, vemos que, no interior mesmo dessa seqüência de ruptura, tempos dilatados de relativa imobilidade e silêncio emolduram o tempo contraído de múltiplas ações onde tudo se precipita. Tal esquema ostentador do contraste, no qual a ação se ausenta na duração e se excede no instante, é encontrado em outros momentos decisivos do filme dentro do mesmo tipo de sucessão. Para citar o mais elaborado, e completar a caracterização das rupturas do filme (a terceira descrevi logo no início e constatei o mesmo critério de longa espera, seguida de "estenografia" na violência), lembro a narração da segunda grande ruptura no desenvolvimento geral: a morte de Sebastião na capela e o massacre dos beatos pelas mãos de Antônio.

A longa cena em que Manuel, de joelhos, carrega a pedra na cabeça, morro acima até a capela maior, dilata-se até a exasperação. A câmera na mão estabelece um contato estreito com o esforço da personagem, dando um efeito de atualidade à sua experiência – vemos a cena através do olhar de uma câmera que não se esconde e que procura, pela sua presença confessa, acentuar o aqui e agora da situação testemunhada. Suportamos a experiência de Manuel na medida em que ela vai se constituindo aos tropeços, saturados com a insistência com que se representa esse gesto de entrega total. Um único plano geral quebra tal corpo-a-corpo e nos fornece a visão ampla da extensão de seu deslocamento. Esse plano, descrição de um espaço, significa a duração que exaspera. O som local intensifica o prolongado desconforto.

Chegados à capela, o que nos espera é um novo período de silêncio cerimonial e gestos lentos, marcados. Em tom baixo, Sebastião ordena a preparação do ritual para purificar Rosa. Manuel vai buscar sua mulher e uma criança escolhida para o sacrifício. A oposição entre o interior da capela, espaço de silêncio e equilíbrio, e o exterior, espaço da histeria de Rosa e da agitação dos beatos, reproduz, em ponto menor, a mesma dinâmica rarefação-excesso que comanda o bloco narrativo em seu conjunto. Na capela, câmera fixa; no exterior, câmera na mão em permanente giro. Manuel agarra Rosa, em meio à gritaria e ao som estridente do vento; em corte brusco, voltamos à capela, onde o ritual se arrasta numa dominante de silêncio, de olhares fixos e gestos calculados. Esse tom solene contamina o próprio percurso do olhar da câmera: saímos de Rosa encolhida no chão, que olha fixo para Sebastião no altar, concentrando-se para o sacrifício, e Manuel hipnotizado, imóvel, com a criança nos braços. Quando o instrumento central do rito, o longo punhal, hipnotiza todas as personagens, ele se transforma no centro de gravidade da composição visual e dos movimentos da câmera. No encadeamento que nos leva da morte da criança à morte do próprio Sebastião, há uma curva do olhar em função dos movimentos do punhal só interrompida, mas logo retomada, por um plano breve de Manuel, que grita, de repente, e faz com que Sebastião largue o punhal, numa queda acompanhada pela câmera. Tal dueto, lento e silencioso, de câmera e punhal, cerimonioso como a ação das personagens, completa-se e sofre ruptura com a morte do santo. A disposição hierática se rompe quando Sebastião, apunhalado por Rosa, derruba as velas e ícones do altar na tentativa de recuo, produzindo ruídos que funcionam como um sinal para a irrupção dos tiros e da gritaria que nos trazem o massacre. A câmera recua bruscamente em linha reta, Rosa e Manuel correm em direções opostas e tem início a "estenografia", a montagem descontínua em *flashes* rápidos, da agitação e queda dos beatos sob o fogo ininterrupto de um Antônio das Mortes multiplicado: sua violência é representada de modo semelhante à metralha que atinge os operários em *Outubro* [1927], na seqüência que narra "os dias de junho". Algumas imagens de mortes e quedas complementam a referência a Eisenstein, pela citação do massacre de Odessa, clímax do *Potemkin* [1925]. Consumada

Seqüência da capela centrada no movimento do punhal
A sombra do rifle de Antônio das Mortes forma uma cruz com o punhal nas mãos de Rosa, selando o encontro

a matança, ao lento movimento de câmera sobre as vítimas, encadeia-se o lento caminhar de Antônio no exame pensativo do ocorrido. Na capela, ele encontra Sebastião morto, e seu rifle projeta uma sombra que compõe uma cruz com o punhal nas mãos de Rosa, fechando o círculo composto pela ação dos dois objetos, rifle e punhal, na liquidação do sonho messiânico dos camponeses. A partir do balanço do massacre, voltamos a uma nova etapa de ação rarefeita, onde a reflexão se instala e a voz do cantador, somada à presença explícita do Cego Júlio no mundo das personagens, engendra uma nova fase do filme.

A modulação descrita não é apenas encontrada nas rupturas, estando presente em diversos momentos do filme. Para citar dois, basta lembrar a forma como a lenta exasperação de Rosa, diante da entrega de Manuel a Sebastião, transforma-se em grito que dá a deixa para a introdução heróica de Antônio das Mortes, quando este irrompe pela primeira vez no filme; e a forma como a extrema lentidão do caminhar, dos volteios e do jogo de olhares entre Rosa e Corisco, somada ao silêncio que domina o cerimonial de sua aproximação, é rompida pelo corte brusco, pela montagem descontínua dos movimentos em círculo, pelo alto volume da música de Villa-Lobos,[6] quando finalmente os dois liberam os gestos e se unem. Presente na modulação de segmentos, presente nas grandes rupturas, marcando o próprio arranjo global da temporalidade do filme, essa dialética de rarefação-condensação, da ação que se ausenta ou transborda, cumpre uma função decisiva na economia do relato e constitui um foco de significações a considerar.

O tempo elástico do pensamento: Eisenstein e Brecht na pedagogia da fome

No seu aspecto funcional, a modulação do filme cria brechas para diferentes formas de intervenção do narrador. Na sua descontinuidade, abre espaço para comentários explícitos sobre o próprio imaginário. Temos uma representação que distende o tempo, interrompe a ação

6. "Cantilena", ária das *Bachianas Brasileiras n. 5*.

para comentá-la e bloqueia certos gestos para sublinhar sua significação social, como em Brecht. Em termos especificamente cinematográficos, temos a montagem vertical (Eisenstein), que permite um desenvolvimento francamente independente de imagem e som. Prevalece o pensamento da figura mediadora que comanda a representação. Não atrelada à continuidade da cena ou à ligação suave e "natural" entre os vários episódios, a montagem realiza diferentes tipos de combinação, podendo recorrer, inclusive, aos procedimentos retóricos do final, onde o espaço-tempo da ação se dissolve para dar lugar à construção puramente metafórica: presença do mar, oposto ao sertão.

Os episódios da fase Manuel-beato, nos intervalos da ação rarefeita, são montados sem a preocupação de respeitar a integridade de cada cena ou de encadeá-las, sem a preocupação de fornecer antecedentes e conseqüentes dentro de uma continuidade factual que prepara o espectador para o que vem em seguida. Na interação entre Rosa, Sebastião e Manuel, cada um dos lances vividos é escolhido e encenado em função de sua capacidade de fornecer uma representação sintética da correlação de forças. O duelo Rosa-Sebastião e as hesitações de Manuel são figurados no jogo de posições mútuas dentro do enquadramento, onde o estar perto ou longe, junto ou separado, e o estar no meio ou na ponta constituem a base do discurso. Temos a representação de quadros que simbolizam, na disposição espacial das figuras e no seu movimento quase ritual, a crescente dominação de Manuel por Sebastião, com a correlata marginalização de Rosa. O elemento unificador de tais imagens é o palco de Monte Santo e o que comanda o ritmo da seqüência é a articulação do discurso messiânico contra a descrença de Rosa, num jogo de perguntas e respostas que acompanhamos pelo som, não importando que uma frase dita numa certa cena (representada na imagem) seja completada em outra totalmente distinta. A montagem aqui predomina porque o mais importante é caracterizar os passos da argumentação e sua lógica, sem a necessidade de elaborar a evolução interna de cada cena.

Na fase Manuel-cangaceiro, algo de equivalente acontece na linha de recusa do naturalismo, mas com nítidas diferenças. Nos momentos alongados de ação rarefeita, a argumentação pela fala e a movimentação ritual

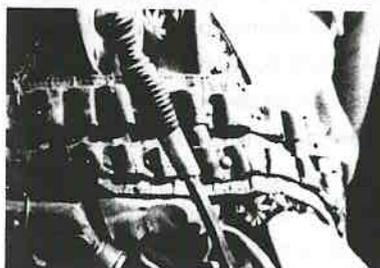
das personagens comandam o ritmo da representação. A marcação dos atores e os enquadramentos tendem a radicalizar o tom teatral dos diálogos e gestos, num esquema afinado com certa proposta mais ampla da narração frente às figuras do cangaço. Nessa fase, procura-se a significação menos pela montagem e mais pela duração e movimento interno do plano, levando cada episódio à saturação. A câmera na mão, em plano-seqüência, com seus movimentos de vaivém, colabora com esse esforço de criação de um certo cerimonial, ao mesmo tempo que procura situar-se no nível da experiência das personagens, como se fosse um elemento a mais no grupo. O narrador assume as interrogações de Corisco ou Manuel, aderindo ao seu aqui e agora, como alguém que, partilhando da abertura e das dúvidas de cada instante, também procura a sua perspectiva, indo atrás das figuras que se movimentam. Nesses momentos, *Deus e o diabo*, ao explorar as possibilidades da câmera na mão, define uma dinâmica específica na representação cinematográfica. O equilíbrio e a coordenação de atores e câmera são substituídos pela interação improvisada, pela instabilidade, pela movimentação que dá efeito de procura, como se o narrador renunciasse ao seu saber do fato para se ajustar ao comando de uma disposição, para agir ou refletir, que vem das personagens.

Tal dinâmica, reiterada em várias passagens, tem seu momento de maior evidência na cena em espaço aberto, na caatinga, logo após o ataque violento à fazenda do coronel Calazans – única representação efetiva de um ataque cangaceiro durante todo o filme. Manuel, Rosa, o próprio Corisco e Dadá vivem uma atmosfera de transe pessoal, de perplexidade ou delírio, onde o diálogo no grupo se desagrega para dar lugar a um vaivém interrogativo, onde a personagem volta-se para dentro de si, ou para os outros, na busca de uma definição ou resposta que ponha as coisas no lugar. Tal atmosfera é assumida pela câmera que também parece estar à procura de um ponto de apoio, como Manuel diante do ritual de violência de Corisco, como Rosa e Dadá em sua troca de presentes e na renovação do carinho manifesto desde o primeiro encontro. Na consciência de Manuel, na movimentação do grupo, no transe violento de Corisco, há uma atmosfera de crise; a câmera na mão permite ao narrador um comportamento que imita a própria disposição das personagens.

O comentário musical dissonante dramatiza, preenche o momento, sem organizá-lo e sem recuperar a idéia de que há um centro de controle zelando pelo bom caminho da representação.

De modo geral, os planos-seqüência dessa fase do filme tendem a criar uma tensão que vem exatamente das peculiaridades da câmera na mão. Seu andar desequilibrado, sua liberdade de movimentos e sua trepidação denunciam uma subjetividade por trás da objetiva, revelam uma palpitação nas operações de quem narra de modo a nivelar sua experiência à das personagens. O fundamental é que, nesses momentos, não há, em *Deus e o diabo*, a preocupação em utilizar alguma personagem como elemento mediador – a subjetividade seria a dessa personagem e teríamos o esquema convencional. Permanece essa figura sem nome, o narrador-câmera, como responsável pela composição ou decomposição das imagens. Há um efeito de simultaneidade, onde o presente do narrador e o das personagens se identifica, numa tendência contrária ao usual afastamento que se supõe entre o tempo de quem narra e os eventos passados, ou mesmo àquela diferença de temporalidade que se produz quando a narração é assumida pelo cantador, que usa o pretérito para se referir à aventura das personagens.

Essas considerações evidenciam a presença de diferentes registros na relação narrador/narrado, diferentes tipos de intervenção da figura mediadora. Múltipla em suas vozes, pelo som e pela imagem, ora permanece colada à experiência dos protagonistas, ora a observa de um ponto de vista mais distante, organizando-a pela montagem e fornecendo o comentário retrospectivo ou antecipatório do cantador. Pelos exemplos que dei, a fase Manuel-beato ficou caracterizada como o lugar da montagem, da fratura do tempo, enquanto a fase Manuel-cangaceiro apareceu como o lugar das tensões pela duração, num festival de planos-seqüência. Em termos tendenciais, isto realmente ocorre.[7] No entanto, é necessário lembrar que os instantes de maior fratura no tempo, onde se vai além da montagem elíptica ou da condensação das cenas de violência

7. Glauber Rocha assume essa caracterização, no que é acompanhado por alguns críticos. Ver Alex Viany, "Debate conduzido por Alex Viany,", in Glauber Rocha *et alli*, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965, pp. 116-50.

Plano-seqüência da encenação de Corisco no excurso emoldurado pelas imagens do primeiro encontro entre Rosa e Dadá

pela "estenografia", ocorrem justamente nas falas de Corisco. Pelo menos duas vezes, o tempo da ação se rasga para que, na brecha, Corisco desenvolva seu monólogo, encenando à parte seu rompimento com Lampião ou declamando a confissão de medo desse seu ídolo maior. Em tais momentos, a câmera observa Corisco num único plano, sem corte, e a encenação que ele desenvolve, estando fora da continuidade da cena, tampouco é um *flashback* convencional. Tal como num *flashback*, a imagem dessas encenações é emoldurada claramente, como se, ao final do plano, tivéssemos de retomar a linha de ação de onde ela foi rompida.

No primeiro caso, é a imagem de Dadá e Rosa, no seu mútuo reconhecimento, que constitui a moldura para a longa narração de Corisco, numa teatralização que constitui um autêntico *excursus*. Só, ele representa a sua versão da desavença com o líder máximo do cangaço e evoca a morte do bando nos Angicos. Faz os dois papéis, o dele próprio e o de Lampião, numa conversa direta com a câmera que o focaliza isolado na caatinga feita palco para este número especial, num dos lances brechtianos do filme.

No segundo caso, a mudança de registro não é menos radical. Estamos no momento decisivo da discussão sobre a legitimidade da reza e da violência. O diálogo entre as quatro personagens – Corisco, Manuel, Rosa e Dadá – desenvolve-se a partir da argumentação de Corisco, que, para provar a superioridade de Virgulino sobre Sebastião, narra um suposto confronto no qual o cangaceiro "chutou e cuspiu na cara" do santo. Dessa superioridade marcada no duelo pessoal, segundo regra da tradição sertaneja, Corisco conclui pela maior legitimidade da violência:

> *Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal!*[8]

A negação desesperada de Satanás-Manuel e a intervenção das mulheres estabelecem uma disputa pelo espaço da cena. Corisco traz a câmera

8. Corisco dirige-se a Manuel como Satanás porque esse é seu nome de batismo no cangaço, dado pelo próprio Corisco em ritual que antecede o ataque à fazenda do coronel Calazans.

para dentro do jogo, numa fala direta – "é mentira" – para negar a pequenez de Lampião proclamada por Dadá. De frente para a câmera, ele passa da negação imediata à reflexão. Emoldurada por esse primeiro plano de Corisco, que olha a câmera, a declamação ocorre num plano de temporalidade indefinida. Corisco, braço direito estendido para dispor o punhal paralelo à linha do horizonte, de costas para a câmera, confessa o medo de Lampião pela fala ritmada e em baixo tom:

> *Tenho medo de viver sonhando com a luz do mal que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das almas penadas que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho, como o gado berrando pro sol. Tenho medo, Cristino, tenho medo da escuridão da morte.*

Terminado o cerimonial de citação, voltamos para o espaço-tempo do diálogo, que se completa com o reconhecimento de Corisco, que, de frente para a câmera e menos altivo, diz para nós como para si mesmo: "É verdade".

Nessa passagem, no ponto crucial da argumentação, dá-se o corte tipicamente eisensteiniano e o tempo da representação se dilata para abrigar o enxerto explicativo, mais uma peça na demonstração procurada. Esse procedimento nos traz com toda a evidência a presença da

Preparação do clímax da narração de Corisco: um cangaceiro afia o punhal, e ele, em *off*, fala da pretensão do beato

Duelo verbal entre as quatro personagens. Corisco recita a reza de Lampião e reconhece: "É verdade"

montagem, e da montagem à Eisenstein, não preocupada com a integridade do fato, mas com o desenvolvimento do raciocínio por imagens. O predomínio dos planos-seqüência, em sua espessura de presente aberto a interrogações, é, portanto, apenas um lado do estilo de representação manifesto nessa fase do filme. Tanto quanto a disposição em série, elíptica, dos discursos da fase Manuel-beato, aqui também a montagem tem seu lugar, num processo mais radical de ruptura com a decupagem naturalista. Dentro da modulação geral – condensação-rarefação –, os segmentos mais alongados e discursivos mantêm o domínio da descontinuidade, embora o façam de modo distinto no império de Sebastião e no de Corisco.

Nesse contexto, não é casual o fato de os dois exemplos mais evidentes de ruptura da cena, com a inserção de *excursus*, ocorrerem a partir da figura de Corisco. Na verdade, seja através dos planos-seqüência, seja através dessas mudanças de registro, define-se nessa fase uma dinâmica peculiar na relação entre o trabalho da narração e *O cangaceiro*, marcando uma nítida diferença de ponto de vista, se compararmos com o tratamento dispensado a Sebastião. Para caracterizar o deslocamento de perspectiva da narração ao passar de um a outro, é preciso introduzir novas variáveis na análise do filme. Por ora, descrevi a modulação de base e a exploração, pela montagem ou planos-seqüência, do leque de possibilidades aberto pelo estilo da representação, que prefere a descontinuidade e o desequilíbrio, à continuidade e à harmonia. Frente a essa modulação, cabe agora considerar os princípios que a orientam, discutindo sua contribuição no plano das significações que *Deus e o diabo* propõe.

A cunhagem do tempo: a forma da história na textura do filme

No seu aspecto semântico, a pulsação da narrativa pode ser vista como resultado de uma intenção em se reproduzir o ritmo próprio das personagens, entendidas como representantes típicos do temperamento sertanejo. Nesse caso, as hesitações, a passividade que chega à exasperação, um certo tom ruminante no pensar, vindo do desajeito com as palavras,

contrastados com a explosão repentina e a violência, estariam encontrando semelhança, disposição homóloga, no estilo da narrativa. E o próprio Manuel ofereceria a evidência de tal modulação no seu comportamento. Quantas vezes desafia nossa paciência com sua imobilidade pensativa nos momentos de decisão? E quem poderia negar suas explosões de rebeldia e sua consistência na condução de um caminho assumido?

Essa metáfora, de cunho psicológico, poderia ser estendida a condições naturais próprias ao sertão e seus desafios à sobrevivência: ou é a seca ou é o dilúvio, como se costuma dizer. Combinando essas duas dimensões, a psicológica e a da natureza, poderíamos chegar ao convidativo paralelismo meio-mentalidade, tão a gosto de certas definições de caráter que vêem nas condições do ambiente a natural e necessária matriz das disposições psicológicas próprias a um tipo humano particular ou a uma cultura particular. Nessa linha, teríamos um movimento analógico a duas etapas: das características naturais do meio, ao comportamento das personagens; deste, ao estilo da narração. Esta, nesse aspecto, estaria, como em *Barravento*, imitando o estilo da personagem, em sua pulsação.

É inegável que tal mecanismo se faz presente, na modulação da montagem e em determinados percursos de câmera na mão, de modo a colar a narração o máximo possível à experiência da personagem, havendo cenas onde o espectador é destituído daquela visão privilegiada de quem observa organizadamente, em equilíbrio, a ansiedade alheia, ou sua agitação. A modulação descrita, nesse sentido, reflete em alguns momentos o envolvimento da narração na vivência dos protagonistas. No entanto, como apontei, o jogo de mediações é aqui mais complexo: o cantador, por exemplo, separa a narração dessa experiência imediata das personagens. A modulação onipresente, com papel-chave na organização global do filme, ultrapassa esse sentido de imitar vivências particularizadas. Sua significação não pode ficar reduzida a essa metáfora psicológica, de caracterização de temperamento, embora possa incorporá-la aqui e ali. Há uma lógica no desenvolvimento do filme que confere um estatuto muito específico às disposições pessoais e vontade das

personagens. Eu estaria traindo essa lógica se encerrasse a explicação do estilo aqui, nessa determinação natural e psicológica. É preciso inserir esses comportamentos, das personagens e do narrador, num referencial mais abrangente que permita, inclusive, um entendimento mais claro de como essa modulação se articula com os deslocamentos de perspectiva que ocorrem na relação narrador/narrado ao longo do filme.

Nesse sentido, prefiro salientar, porque mais afinada com outros pontos significativos da representação, a concepção da temporalidade humana, histórica, que a modulação discutida contribui para afirmar. Para isso, não é necessário tomá-la, isoladamente, como metáfora para o movimento da história. As considerações decisivas sobre esse movimento virão de outros elementos do filme. Basta observar aqui o encaixe que existe entre essa modulação e a noção de historicidade elaborada por *Deus e o diabo*, num processo apoiado, inclusive, nessa modulação. Através dela, a narrativa, na sua própria textura, apresenta uma cunhagem do tempo que define um primado da transformação, da interação constante que gera necessariamente o desequilíbrio. Onde imagem e som nos oferecem a evidência de uma imobilidade, esta é, no fundo, acumulação de energia, movimento subterrâneo. Os momentos de contenção mascaram ou expressam uma canalização de forças não-aparentes. Os tempos fracos não são neutros, pura extensão, mas participam da geração dos tempos fortes, dos saltos qualitativos. O movimento interno da narrativa, na sua desmedida e nos seus saltos, afirma uma presença descontínua, mas necessária, da transformação.

Reconsiderada a partir do exposto, minha interrogação sobre o salto final, da disponibilidade de Manuel à certeza da revolução, encontra sua primeira resposta. Tal salto, coerente com o princípio interno da obra, é coroamento de um discurso que carrega, no seu próprio estilo, a presença do movimento incontido, a história como pressuposto. Se o tempo acumula energias e cada momento pode instaurar a brecha ou a crise por onde ache caminho e transborde a força transformadora, a corrida de Manuel tem no mar sua conseqüência lógica dentro das regras desse discurso. Diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no

horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea.

A internalização da história é radical e faz o próprio filme se desenvolver pela crise e pelo salto violento. Resta saber se há, na representação, um trabalho capaz de identificar as forças que regem essa dinâmica do mundo.

A mediação do cordel e o cinema: o popular e o erudito

A primeira observação que se pode fazer da representação da história em *Deus e o diabo* decorre das próprias condições que a montagem analisada ajuda a estabelecer: o filme não procura a reprodução naturalista de fatos, transformados em espetáculo. Pelo contrário, procura uma linguagem figurativa que atualiza, na própria textura de imagem e som, uma reflexão sobre tais fatos. Está todo concentrado na discussão de processos e lutas que tiveram efetivamente lugar na história do Nordeste. No entanto, recusa a reconstituição precisa da aparência e abandona a idéia de que é necessário mostrar a evolução de fatos particulares tal como aconteceram no passado – retórica do espetáculo do cinema industrial que exige recursos milionários e procura sua legitimidade nesse ilusório transplante da vida autêntica de uma época para o imaginário da tela. Nessa recusa, afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma a sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte da sua riqueza de significações.

Ao realizar essa múltipla operação, o filme privilegia a representação sintética segundo exigências da discussão em andamento, reservando espaço amplo para as intervenções do narrador e para os rituais que constituem o núcleo do seu debate ideológico. Há um movimento de

reflexão que se tece na sucessão das diferentes fases, englobando e pondo em perspectiva seus variados lances. Tal movimento vem a primeiro plano porque há um estilo de montagem que lhe franqueia a palavra.

O diálogo direto com o espectador, num discurso explícito, deve muito à presença do cantador, uma das instâncias narrativas centrais do filme. Incorporando o poeta da tradição, pertencente ao próprio universo focalizado, o filme se permite uma relação muito específica com o referencial histórico. Seu estilo se ajusta perfeitamente ao fato de que fala de Corisco, Lampião, Antônio Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cícero e outras figuras históricas sem que a representação dos indivíduos, e dos acontecimentos em que se envolveram, procure aparentar uma fidelidade rigorosa à história datada e documentada, a dos livros eruditos e da cultura oficial. A opção pela figuração simbólica mediatizada transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário que só admite no seu corpo a sobrevivência de fragmentos selecionados, de personagens transfiguradas.[9] Tal imaginário se organiza como estória exemplar, assumindo o estatuto de lenda narrada oralmente por um contador de estórias cujo objetivo, longe da fidelidade ao ocorrido, é a transmissão de um conselho.[10] Assim retrabalhado, o processo histórico se projeta num campo alegórico, depurando seus elementos para ficar reduzido ao essencial na perspectiva do narrador, numa transformação que evidencia um estilo de relato poético cuja inspiração está na literatura de cordel.

No filme a tradição local tem presença explícita na figura do cantador e estende seus critérios para outros aspectos da representação. Com isso, parece estar na raiz da orientação global da narrativa. Há, no entanto, uma considerável simplificação quando se admite, sem

9. Sebastião condensa elementos de diferentes figuras de beatos, notadamente Antônio Conselheiro e Beato Lourenço. Corisco, embora inspirado no cangaceiro de identidade conhecida, assume uma dimensão simbólica no filme, condensando diferentes nomes. Antônio das Mortes é criação genuína de *Deus e o diabo*.

10. Sobre essa postura do narrador oral, ver Walter Benjamin, "The Storyteller", in *Illuminations*, 1969. [Ed. bras.: "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in W. Benjamin, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, v. 1, 1985].

maiores análises, que a totalidade da narração expressa seus critérios e sua palavra. Se o seu domínio é evidente na seqüência do duelo entre Corisco e Antônio das Mortes, minhas observações já indicaram que, no lance final, a apresentação do mar significa uma intervenção de outra ordem, ativadora de uma outra forma de comentário que não o cordel. Não é apenas o mar que substitui a caatinga. É também a peça musical erudita que substitui o cantador. Nessa substituição, a presença de Villa-Lobos coroa um processo que nos remete ao início do filme. Lá, ocorre o movimento inverso: o cordel toma o lugar da música erudita, no fim dos créditos, para dar início a sua versão da lenda. Antes disto, a seqüência de abertura apresentara algo simétrico à combinação de imagem e som do epílogo. A câmera alta, em movimento mais lento e cadenciado, enfrentara uma outra onipresença: a do sertão e seus amplos espaços. A peça de Villa-Lobos, "Canção do sertão", fornecera a pontuação necessária, duplicando o efeito da imagem na evocação do universo natural-social em que vivem as personagens. Marcados pela diferença de tom, cadência *versus* empolgação, início e fim são passeios de câmera retoricamente distintos em sua função imediata. O primeiro tende ao descritivo, fornecendo um dado presente no universo de Manuel; a câmera caminha ao encontro da personagem, que entra em cena logo em seguida, claramente imerso nesse sertão que acaba de ser descrito. O segundo nada tem de descritivo, sendo a atualização de um imaginário que, se enraizado na coletividade sertaneja de forma mais ou menos difusa e com múltiplas conotações, está, dentro do filme, rigidamente codificado enquanto imagem da negação política do presente, da liberação que não é outra senão a da revolução social. O sertão como dado, o mar como aspiração. Início e fim, na distância, se unem, pela simetria, para reiterar o enunciado. E a metáfora central da transformação se representa, na íntegra, nesse confronto início-fim, de modo a cercar, emoldurar, o trabalho narrativo do cantador.

Não é, portanto, do cordel a primeira nem a última palavra. Veremos que tampouco é seu o controle total da representação no próprio desenvolvimento da lenda. No som, há convivência com o comentário musical erudito. Na imagem, há pluralidade de tons que muitas vezes dá

lugar a divergências que evidenciam o quanto estamos diante de uma narrativa que se compõe de múltiplas mediações – a que assume a forma do cordel é uma delas, ao lado de toda a complexidade do trabalho de câmera e da encenação. A matéria da representação, imagem-som industrializados, não é homogênea à matéria da literatura de cordel e sua fonte produtora não está confinada aos limites dessa tradição. Fato elementar, *Deus e o diabo* é um filme, com tudo o que isto pressupõe. Dentro dele, se a mediação do cordel é resultado de um movimento deliberado de identificação com o discurso de raízes rurais, há outros processos em andamento na sua composição, processos com os quais esse movimento deve interagir.

A presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa-Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que a reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro.[11]

Em contrapartida, a presença do cordel é já reelaboração erudita que transforma o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal, mas não o toma em estado bruto. Composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, o cordel em *Deus e o diabo* é tão encenado quanto a ação de beatos e cangaceiros. É uma voz erudita que encena a popular e depura sua imitação para, na forma do folclore, cantar versos que tecem narrativa e comentário, garantindo, com todo o controle, a complexidade do recado. Não é a própria *vox populi* que aí se manifesta.

11. A presença da música de Villa-Lobos constitui suporte para que certos momentos solenes ganhem uma conotação fortemente nacionalista; é o que acontece, por exemplo, em instantes decisivos onde se celebra a todo vapor uma vocação histórica do povo brasileiro – como no fim de *Deus e o diabo*, quando da invasão do mar (*télos*).

Longe de ser uma instância de simplificação, a presença do cantador complica o discurso. A idéia de que ela, por si só, seria capaz de garantir ou facilitar a comunicação com as grandes massas é altamente questionável. *Deus e o diabo* não é um filme simples, nem sua fatura pode ser assumida como adequação a parâmetros populares, forma de devolução direta de um discurso do povo ao próprio povo.[12] Diante de nós, temos um filme opaco, que dá trabalho ao espectador. Heterogêneo no som, lugar de múltiplas vozes, e na imagem, lugar de múltiplos estilos de decupagem. A recusa incisiva das convenções do filme diegético clássico traz um novo tipo de interação entre o trabalho da narração e o mundo da lenda. Não há um fluxo transparente de fatos que sustente uma moral implícita, como em *O pagador de promessas*. Há a encenação ritualizada e, diante dela, uma voz que avança interpretações – a do cantador – e assume o empenho do narrador tradicional no direcionamento da leitura. Mas há outros movimentos no filme que tornam ambígua a significação da aventura.

A travessia de Manuel e Rosa já, em si, traz uma síntese. Transfigura múltiplas experiências de uma coletividade, experiências acumuladas na dispersão de tempos e lugares. Condensada nos limites de um percurso individual e linear, tal experiência se esquematiza, denunciando um horizonte pedagógico no relato, mas sua representação em imagem e som redimensiona tudo, pois se faz com a mediação de elementos que se deslocam e multiplicam. Desse modo, o discurso, enquanto reflexão

12. Minhas observações sobre *Deus e o diabo* estão em desacordo com a hipótese formulada por Carlos Estevam Martins, em 1962, no "Anteprojeto do Manifesto do CPC", texto republicado in *Arte em Revista*, n. 1, jan.-mar. 1979, pp. 68-79. A argumentação de Carlos Estevam Martins é a seguinte: "Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas delas necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo" (p. 75). Creio que *Deus e o diabo* mostra que a questão da "linguagem que se comunica com o povo" é mais complexa e não se coloca, simplesmente, em termos de um "empréstimo de formas".

sobre a história, tem centro problemático. A memória das revoltas camponesas se revela e se questiona, encontra um canal de manifestação, mas, ao dar o grito, se reelabora segundo diferentes pontos de vista. A narração do cantador, os comentários musicais, o trabalho de câmera, a montagem e a encenação nem sempre estão em sintonia. As personagens, ao se constituírem em peças de um jogo que as ultrapassa, demonstram diferentes graus de consciência frente aos estratagemas de que são agentes ou vítimas. Sua representação é iluminada a partir de focos diversos, num jogo retórico que marca a convivência de diferentes perspectivas.

O duelo das vozes: Sebastião e Corisco, identidade e diferença

Como se define a narração perante as figuras-chave: Sebastião e Corisco?

É a palavra do cantador que explicitamente procura definir a tônica de suas apresentações, mas a composição das imagens também realiza seu trabalho na definição de suas características, alterando o seu estatuto. Vejamos, em primeiro lugar, a cena do encontro de Manuel com Sebastião, logo no início do filme.

Em total sincronismo, aparecem a imagem do céu e o primeiro acorde da música do cantador. Enquanto a câmera faz uma panorâmica vertical descendente, do céu para a terra, de modo a focalizar, em plano geral, o beato e seus seguidores em sua peregrinação pela caatinga, o cantador faz a apresentação das personagens e nos antecipa o caráter especial do encontro:

Manuel e Rosa
Vivia no sertão
Trabalhando a terra
Com as própria mão
Até que um dia
Pelo sim, pelo não
Entrou na vida deles

O santo Sebastião
Trazia a bondade nos olho
Jesus Cristo no coração.

O movimento de câmera inicial parece definir uma identidade de perspectivas entre imagem e som: o deslocamento céu-terra estaria traduzindo, no plano visual, a ligação com a divindade sugerida pela voz do cantador, ambos contribuindo para a colocação do beato como enviado de Deus. No entanto, quando Manuel se aproxima, a cavalo, e a voz do cantador se cala, a composição visual, obedecendo a um ritmo de aproximação que acompanha o de Manuel, traz novos dados. Vem exatamente acentuar um aspecto da interação entre o vaqueiro e o santo que não reforça as sugestões iniciais. Longe de marcar aquela identidade com os versos do cantador, própria à introdução da cena, a imagem começa a esboçar o trabalho de distanciamento que, à medida que o filme se desenvolve, tende a afastar Sebastião do espectador e preparar o seu desmascaramento.

Atento, agitado, Manuel rodeia o grupo de beatos. Olha fixo para Sebastião. Na decupagem, um jogo campo-contracampo. Esse jogo aponta ostensivamente para a indiferença do santo frente a Manuel. O uso da câmera subjetiva (na mão e na posição dos olhos de Sebastião) evidencia claramente que ele não desvia os olhos, não encara Manuel, não revela nenhuma intenção de reconhecer sua presença. Manuel só existe no seu mundo quando passa em frente a seus olhos impassíveis, só interessados em guiar sua caminhada imperturbável para Monte Santo. Soberano, ele não se digna a prestar atenção no vaqueiro. Isto desautoriza, antecipadamente, o relato que Manuel fará a Rosa, dizendo que o santo olhou bem dentro dos seus olhos, dando a entender que houve comunicação intensa, origem de sua fé. Ao mesmo tempo, a decupagem não colabora com as palavras do cantador, principalmente quanto à bondade nos olhos. A imagem do santo não carrega certos traços que traduziriam os versos da canção; a decupagem reforça a distância de critérios justamente através do campo-contracampo, instância privilegiada de construção das cumplicidades ou desencontros, pelo jogo de

olhares que sublinha. Nesse nível cristaliza-se um divórcio que se manterá em todo o trajeto de Sebastião. Ele não interage com a câmera. Esta permanece sempre um instrumento que o observa de perto, enquanto ele revela um ar fechado e enigmático. Nesse confronto com a personagem, o olhar da câmera se marca por uma solidariedade progressiva com o olhar de Rosa, culminada na cena do ritual da capela, foco da desconfiança, figura apegada ao aqui e agora, ao trabalho cotidiano de que foi arrancada pela fé de Manuel. Sebastião, por seu lado, alimenta essa desconfiança pela vaidade, pela ponta de sadismo na condução dos sacrifícios, pela indiferença aristocrática que não se reduz à relação com a câmera. Coroa seu comportamento com uma morte inglória, com demonstrações de fraqueza nada condizentes com sua prepotência. Tal morte, humanamente medrosa nas mãos de Rosa, contrasta com a empáfia anterior e o desmascara sem apelação (diante da câmera) – afinal, não havia minutos antes assassinado uma criança, com firmeza e elegância, em nome do comércio com Deus?

Essa postura diante da figura de Sebastião não é o único elemento a compor a imagem do messianismo como fenômeno social. Há desmistificações, mas há também elogios na sua apresentação. Por exemplo, a entrega de Manuel a Sebastião, na primeira seqüência de Monte Santo, é composta como uma celebração envolvente que enaltece a força do sentimento religioso, capaz de aglutinar a massa de camponeses. A câmera antecipa-se a Manuel e Rosa, escalando o monte para ir ao encontro do mundo de Sebastião, num dos momentos de maior apoteose do filme. Um desfile de bandeiras e símbolos dispostos contra o céu, agitados pelo vento, encontra ressonância na música de Villa-Lobos.[13] Imagem e som imprimem um tom de solene grandiosidade ao momento, capaz de expressar a força e o valor do êxtase coletivo. Recusando a postura de quem contempla o fenômeno do exterior, os movimentos de câmera, que percorrem a textura das vestes e objetos religiosos, e o comentário musical manifestam uma identidade de perspectiva com a consciência das personagens. E o fundamental é que essa exaltação vem da face erudita

13. *Magnificat Alleluia* para orquestra e coro.

da trilha sonora, não de sua face que encena o cordel, descartando a hipótese de que caberia ao cantador, e exclusivamente a ele, o papel de instância solidária com o universo das personagens.

Dentro desse elogio ao fenômeno global, não deixa de haver certa sutileza diante da figura de Sebastião; o movimento de câmera ressalta muito mais a coleção de elementos que o envolve, novamente descartando seus bons olhos.

Se na seqüência da adesão definitiva de Manuel, imagem e som, pelo seu caráter envolvente, parecem legitimar o mundo da revolta messiânica, nos momentos seguintes é sua face repressora e tendente à histeria, dos ataques às prostitutas, das flagelações, dos sacrifícios, que vem a primeiro plano. O contato dos beatos com a sociedade é "estenografado", na imagem, e estridente, no som. O silêncio e a inação subseqüentes são introduzidos pelas cenas do caminhar lento e da observação crítica de Rosa, e pela sua conversa com Manuel, onde ela denuncia seu afastamento sexual e o confinamento de Monte Santo. A discussão dos limites da prática rebelde do grupo se aprofunda nas seqüências alongadas desse retiro e espera contemplativa. Explorando metaforicamente a topografia de Monte Santo, a narração cristaliza essa idéia de confinamento, de ascensão e proximidade com o céu, de retiro para uma antecâmera onde não se está ainda no Paraíso (a ilha de Sebastião, sua fundamental promessa), mas já se desligou do terreno, do baixo mundo, do envolvimento com a sociedade.

Na prática dos beatos, desaparece a intervenção direta no andamento do mundo como um fim. A rebeldia messiânica tira os camponeses do processo de produção e os afasta da Igreja, subtraindo-os à exploração dos donos de terra, mas propõe a passividade da reza, a espera purificadora que define os eleitos no momento do cataclismo, da intervenção de Deus na construção de um novo reino de felicidade. Sublinhando o isolamento dos beatos diante do mundo, o filme não se detém numa caracterização maior do processo de formação da comunidade de Monte Santo. Ela é reduzida a seu aspecto de retiro, como meio de purificação religiosa. Não há, em *Deus e o diabo*, considerações sobre o tipo de organização social existente nos domínios de

Sebastião, exceto a indicação clara do seu despotismo. Não se delineia nenhuma discussão sobre Monte Santo enquanto comunidade igualitária ou sociedade alternativa.[14]

Posta em questão a via messiânica de salvação, o desmascaramento de Sebastião é incisivo; mas o questionamento do grupo em sua prática política não impede que, em momentos de aglutinação coletiva, pelo seu conteúdo de negação e resistência, a força do movimento receba o elogio franco da narração, nem tampouco que a sua eliminação se represente dentro de critérios que incluem a citação de planos da obra de Eisenstein, marcada pelo elogio à revolta malograda como prelúdio da revolução.

Quando a intervenção de Antônio das Mortes e o gesto de Rosa decretam o malogro da experiência, a fidelidade de Manuel a Sebastião permanece, uma vez que o comportamento de Rosa não o afeta e o processo de desmascaramento do santo se dá num trabalho da narração que se desenvolve à revelia dele e de Sebastião. Algo completamente distinto ocorre na fase seguinte. Diante de Corisco, há uma alteração significativa nos critérios da encenação. Tem início um jogo de repetições pelo qual a nova fase do filme cita a anterior. Imagem e som compõem um elenco de aproximações que aponta, através da presença do mesmo elemento dentro de condições aparentemente opostas, Sebastião e Corisco como duas faces da mesma metafísica, acentuando, na simetria das suas inversões, sua unidade profunda. Ao mesmo tempo, elementos interiores à própria diegese transformam-se também em foco de reflexão crítica: Corisco, Antônio e Cego Júlio. E os segmentos alongados de ação

14. Eis um traço sintomático do filme. No contexto das formulações ideológicas da esquerda, no início dos anos 60, a questão da comunidade alternativa, à margem e coexistindo com a sociedade capitalista, não tinha a relevância que teria em tempos mais recentes. A crítica à ordem social vigente, associada a uma proposta comunitária (experimentação exemplar de outras formas de convivência, sem a preocupação de atingir o centro de poder), é algo mais característico da década de 70. Na reflexão sobre Canudos, em particular, a defesa incisiva do caráter socialista ou não, igualitário ou não, da comunidade de Antônio Conselheiro não era o ponto central da questão. Eis talvez por que Monte Santo, figuração simbólica de Canudos, não ganhe maior espessura como forma de organização social dentro da representação do filme.

rarefeita estão marcados pelo maior envolvimento das personagens na discussão de sua própria experiência.

Para marcar a unidade profunda, é a mesma voz, de Othon Bastos, que profere os discursos de Sebastião e de Corisco. É a mesma peça musical de Villa-Lobos que consagra o instante de triunfo da cruz em Monte Santo, quando Manuel adere a Sebastião, e o instante da violência, no ataque do cangaço à fazenda, quando se define a iniciação de Manuel-Satanás, sua passagem da cruz à espada, sua participação traumática no ritual de sangue onde Corisco é o sacerdote. É a mesma metáfora que define o horizonte salvador e justiceiro de suas práticas – o sertão vai virar mar, o mar virar sertão[15] – em nome do Bem ou do Mal.

A unidade que ata direito e avesso se expressa também em construções simétricas, tal como as que marcam suas apresentações. Corisco é igualmente anunciado como um advento – entra na vida de Manuel e Rosa "pelo sim e pelo não", como diz o cantador, num versejar simétrico ao do início do filme. A montagem visual guarda o mesmo estilo de aproximação, acompanhando Manuel, que se atira agora aos pés do cangaceiro, reconhecendo nele os sinais renovados do seu "padim". No entanto, como direito e avesso, na sua unidade, não são idênticos, há inversões significativas: a panorâmica vertical céu-terra transforma-se numa panorâmica horizontal, rasteira, na caatinga, da vegetação ao plano aberto que nos leva a Corisco, num movimento que é simultâneo ao verso do cantador que nomeia Corisco, o Diabo de Lampião. Tal inversão de eixo na panorâmica opõe a transação terra-a-terra, o enraizamento no baixo mundo do Diabo de Lampião, ao referencial elevado do santo. Além disso, a peregrinação em linha reta dos beatos, com olhos fixos em Monte Santo, é substituída pelo vaivém de Corisco ao cumprir seu ritual de violência, matando pobre para não deixar morrer de fome, como proclama. Visto em plano geral, ele fala de sua promessa de vingança, e sua movimentação em círculos sublinha o espaço delimitado de

15. A fórmula de Antônio Conselheiro "... então o sertão virará praia e a praia virará sertão" – citada por Euclides da Cunha, in *Os sertões*, 1957 –, modificada, aparece no filme como cristalização da esperança de transformação.

sua ação no raso da caatinga. A visão em plano geral o apresenta como num palco limitado, estaqueado mesmo por seus capangas imóveis (mortos-vivos). Isto projeta sobre sua figura e gesto uma sombra de fechamento, de ausência de horizontes que, em todo o desenvolvimento posterior, será reafirmada.

Quando chegamos perto de Corisco, ele assume o comando da representação; se os vaivéns da câmera contribuem para reafirmar o fechamento, a falta de saída, é ele o mestre-de-cerimônias, inegavelmente. A câmera na mão o segue, quase sempre, ou outras personagens, permanecendo no nível de sua experiência, como já apontei. Nos monólogos, Corisco define as coordenadas da imagem; dele depende o movimento seguinte, porque sua figura, quase como foco da narração, organiza a cena. Faz de sua reflexão um discurso direto para nós e um discurso dentro da ficção para Manuel. E não faz um discurso isolado, pois Manuel o interpela e parte para o confronto de valores com ele, numa argumentação que interage com a conversa entre Antônio das Mortes e Cego Júlio. Contando com a colaboração consentida de Corisco, o movimento de interrogações continua, cada vez mais inserido na própria trama dos diálogos entre os protagonistas e contando, inclusive, com o mergulho do próprio cantador para dentro da cena. Cego Júlio é a nova faceta do poeta da tradição oral; sua presença, como personagem, dentro da ficção, embaralha os níveis, possibilitando a conversação entre os protagonistas e a própria figura doadora da lenda.

Na sua teatralidade, o período Manuel-cangaceiro assume o tom de um ritual de mortos-vivos, de sobreviventes de perspectivas condenadas. Se Manuel não entende bem isso e vive a nova experiência como presente efetivo que tem horizontes, Corisco assume a encenação com outro espírito: como cúmplice das forças que o condenam. Mais de uma vez, é ele quem define, pela sua própria voz, tal condição de morto-vivo. E, na metáfora das duas cabeças – uma matando, a outra pensando –, propõe seu destino como repetição de Virgulino, cujo corpo morreu, mas cujo espírito vive nele, Corisco. Sobrevivente tardio de uma prática condenada, decide levá-la até o fim. Antes mesmo que o encontro entre Antônio e Cego Júlio decrete a "cegueira" dessa forma

de banditismo social, é o próprio Corisco quem representa seus limites no palco da caatinga. Seus lances mais ativos parecem mera ilustração de doutrina, exposição ritual de solução já sem conseqüências práticas, mas revividas em sua força simbólica numa representação que se assume como tal. Há um elogio à violência, que Corisco assume sem outro programa senão "desarrumar o arrumado". Move-se no terreno de vinganças e lealdades que, sem outra base que não a da luta pela sobrevivência, a da circunstância e a dos laços pessoais,[16] ganham legitimidade através de um jogo de interpretação onde os conceitos de Bem e Mal são peças fundamentais. Corisco, ao mesmo tempo, se vê como agente do Bem, na figura do justiceiro: é São Jorge, santo do povo, contra o dragão da riqueza; e agente do Mal, na figura do condenado: no limite da indignidade maior a ele imposta, a morte pela fome, cumpre um trajeto de violência, assumindo sua tarefa destruidora em nome da justiça, mas vendo nessa tarefa a condenação de si mesmo, por uma irônica economia do destino. Nas malhas do Bem e do Mal, proclamando o avesso da ordem que combate, seu discurso fica restrito a uma circularidade que não projeta horizontes para a sua prática, instalando-se num curto-circuito de meios e fins, de negação e recuperação da perspectiva do inimigo. Exuberante em tal circularidade, Corisco percorre um trajeto onde a retórica que mobiliza para desmistificar Sebastião, o mito de Manuel, implica a desmistificação de Virgulino, seu próprio mito.

Tal como Rosa diante de Manuel, Dadá opõe-se ao discurso missionário de Corisco. Desse modo, consolida a presença, no filme, daquela visão milenar que opõe o terra-a-terra, a visão realista das mulheres ao comportamento visionário, aos vôos heróicos das figuras masculinas.

16. É notável a aproximação entre o discurso sobre a figura do cangaceiro feito no filme e as observações de Eric J. B. Hobsbawm, in *Bandits*, 1969. O modelo do "vingador" proposto pelo historiador para dar conta dessa forma de banditismo social, e suas relações com as forças da permanência ou da transformação, tem, na reflexão de *Deus e o diabo*, uma significativa antecipação, em muitos de seus aspectos. Semelhante na análise dos limites e semelhante na homenagem à rebeldia, o filme de Glauber participa do mesmo movimento de recuperação do valor histórico da memória e representações populares, afinado ao projeto de Hobsbawm em sua revisão da historiografia.

Questionando a cada oportunidade sua fé em Lampião e sua vocação justiceira, Dadá tenta trazer Corisco para a vida sem prodígios. "Escute, Cristino, quem morre acaba..." é a sua resposta à eloqüência de Corisco na evocação do duelo inevitável com Antônio e no elogio ao seu corpo fechado. "Lampião era grande mas também ficava pequeno" é a sua resposta à solicitação muda de Manuel no lance final da longa discussão sobre "quem era maior", Sebastião ou Virgulino. Nessa discussão, vimos o modo como Corisco aceita a pequenez de Lampião, pressionado pelos outros e pela sua memória. O fundamental é que tal aceitação ocorre dentro de um processo deflagrado pelas falas dele, Corisco, desde a sua primeira intervenção. Falas que a câmera na mão observa de perto, cara a cara, interagindo com ele, tendo reconhecida sua presença. Falas diretas ao espectador, mais de uma vez. Corisco não dissimula sua própria vaidade, expõe-se por inteiro. Sua iniciativa impede que o debate do cangaço se instale à sua revelia.

Exposta a reflexão até o fim, completo o percurso de desmistificação de Sebastião e Virgulino, resta o confronto final com Antônio das Mortes. Mesmo nessa etapa de preparação para o desfecho, pertence ainda a Corisco o comando da representação. Não apenas no ritual de sua reza de corpo fechado, mas também na própria união com Rosa. É ele quem prepara a cena, coroando a atração que sempre exercera. A união Rosa-Corisco constitui uma versão deslocada da violência sexual típica do cangaceiro: Rosa, vestida de noiva, reencontra a figura masculina e, através dessa reiniciação simbólica, Corisco completa sua função de reunir o casal de camponeses: através dele, Manuel tem sua consciência liberada de Sebastião; através dele, Rosa perde o véu, recupera uma face perdida da sua experiência sexual e reencontra Manuel, para ter um filho.

Ao contrário do santo, Corisco recebe a adesão de Rosa. Ao contrário do santo, ele dialoga francamente com a câmera. Assumindo a encenação do questionamento do cangaço até o fim, ele contribui para a impostação heróica de sua morte, que cristaliza a tradição de valentia cantada pela memória popular. Ao contrário do santo, ele tem direito ao duelo franco com Antônio das Mortes, momento de plenitude do cordel.

O curto-circuito de Antônio das Mortes: infalibilidade, alienação, lucidez, melancolia

Na sucessão das fases aqui caracterizadas, acentuei um trajeto de reflexão que, nos seus elogios e desmascaramentos, definiu um movimento dominante de desautorização de messianismo e cangaço como práticas revolucionárias capazes de gerar a ordem humana justa em substituição ao poder de padres e coronéis. Sebastião e Corisco, direito e avesso de uma determinada metafísica do Bem e do Mal, vêem discutidos seus méritos e equívocos na condução de sua rebeldia. Como sugere Antônio das Mortes, estão presos à "cegueira de Deus e o Diabo", sofrendo a derrota que lhes impõem o poder dos homens e os limites de sua consciência. Nesse trajeto, ficou clara a diferença entre a alienação radical do santo e a derrota consentida de Corisco, cujo elogio da violência como que o coloca em maior sintonia com as forças que comandam o destino ou a história. A análise do trabalho de câmera e da interação das personagens permitiu apontar critérios bem distintos na composição dos discursos de Sebastião e Corisco. No primeiro caso, vimos um predomínio da separação entre o discurso de Sebastião, na sua perspectiva, e o discurso sobre Sebastião, na do narrador. No segundo caso, vimos um predomínio do embaralhamento entre o discurso de Corisco e o do narrador sobre Corisco, estabelecendo-se um jogo de cumplicidade. Via de regra, Sebastião é posto em perspectiva, não tendo o direito de situar os outros elementos da representação, definindo-lhes um lugar. Ocorre o contrário quando se trata de Corisco. Para situar melhor a diferença, é necessário incluir Antônio das Mortes nessa análise.

Antônio é a figura do enigma e da eficácia. Agente infalível, é foco de um discurso sobre si mesmo que não está longe das palavras de Corisco. Propõe sua própria violência como uma espécie de eutanásia: quando indagado por que matou os beatos, afirma que não queria, mas precisava – "não posso viver descansado com essa miséria". E mais ainda do que o cangaceiro, é categórico na auto-imagem como condenado, cumpridor de um destino inevitável, dentro da mesma lógica do "a gente mata e depois se mata". Se Corisco expõe suas

contradições no vaivém agitado, Antônio é lacônico, misterioso na presença física e na palavra: "Não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa; fui condenado nesse destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento".

A forma como é introduzido no filme expressa o estatuto contraditório de sua prática. De início, é celebrado como herói: a música sinfônica conota aventura e a montagem rápida, em descontinuidade, o mostra em plena ação na caatinga, matando cangaceiros, nessa seqüência, meros bandidos. Antônio entra como que em resposta aos gritos de Rosa, chamando Manuel, exasperada e dominada pelo santo. Sobre a distância que os separa no espaço diegético, prevalece essa proximidade instituída pela narração, esse atender ao chamado. Terminada essa apresentação emblemática, fora de qualquer cronologia, Antônio se insere no tempo da aventura de Manuel e Rosa: caminha pela pequena cidade, visto num plano geral, rifle na mão, capa e chapéu que escondem o corpo. A câmera o observa de longe, como sempre o fará nas caminhadas de Antônio em campo aberto. A voz do cantador só aqui assume seu papel introdutor. A canção define sua etiqueta – "matador de cangaceiro" – e, na rima com "sem santo padroeiro", sugere a figura do condenado, dentro daquela economia do destino regulada pelas coisas de Deus e do Diabo.

No seu discurso, Antônio assume tal destino, embora o faça de modo a deslocar o princípio regulador de sua própria sina. Na conversa com o coronel e o padre, ele mantém viva a sugestão do cantador: diante do pragmatismo dos contratantes, sua hesitação em aceitar a tarefa e seu ar pensativo sugerem um esforço para compreender tal conversa e suas conseqüências num outro plano – "é perigoso bulir com as coisas de Deus". Quando aceita e diz "Sebastião acabou", seu tom de voz, misto de potência e resignação, imprime solenidade ao momento, reforçada pela música barroca. Na segunda conversa com Cego Júlio, que ocorre sintomaticamente em Canudos, explicita de vez o sentido que vê nos seus atos dentro de uma ordem maior das coisas, uma ordem que sua consciência intui mas não explicita:

Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa.

O diálogo entre Cego Júlio e Antônio se insere em plena discussão sobre a justiça e seus meios, desenvolvida na conversa entre Manuel e Corisco. A canção que nos remete a Antônio entra exatamente quando Corisco repete a fórmula de Sebastião, numa fala que resume sua perspectiva:

Se eu morrer, vá embora com sua mulher e por onde passar pode dizer que Corisco tava mais morto do que vivo. Virgulino morreu de vez e Corisco morreu com ele. Mas por isso mesmo precisava ficar em pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado. Até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.

Antônio das Mortes leva adiante a perspectiva esboçada por Corisco e decreta o fim necessário do cangaço para que ocorra a "grande guerra". A disposição para a luta "até que o sertão vire mar e o mar vire sertão" transforma-se numa pragmática consciência da missão preparatória daqueles que não vão chegar lá porque irremediavelmente comprometidos com a "cegueira de Deus e do Diabo". Antônio, na sua pose de condenado, reafirma a certeza da transformação pela violência e nos traz de novo as interrogações iniciais, pois a sua "grande guerra" não é outra coisa senão a passagem sertão/mar que se postula de diferentes modos no filme. Sua prática infalível atesta uma sintonia com a máquina do mundo que confere certa autoridade a suas palavras. Entretanto, dentro da dinâmica própria da lenda de *Deus e o diabo*, qual a relação entre essa infalibilidade na violência e essa certeza no discurso? Eliminada a "cegueira de Deus e do Diabo", o que resta além da disponibilidade de Manuel? Como passar dessa disponibilidade à certeza da "grande guerra"?

Fizemos essas mesmas perguntas a partir da montagem da seqüência final. Uma primeira análise do estilo da narração nos evidenciou uma modulação no tempo pautada pelo desequilíbrio, impregnada da idéia de crise, expressão de uma historicidade entendida como inerente à experiência humana. Reiteramos as perguntas quando se mostrou necessária uma determinação mais precisa das forças que trabalham a crise e são responsáveis por esse movimento incessante do real. Tudo no filme sugere que há um princípio de justiça movendo as consciências e impelindo os oprimidos à ação. A análise da interação das vozes e estilos nos revelou que, no processo de negação da pobreza e da fome, a opção pela violência é privilegiada diante da opção pela reza no caminho da realização desse princípio. Se messianismo e cangaço são sugeridos como formas simétricas de falsa consciência, há no representante do cangaço uma integridade e uma sintonia com o andamento do mundo que conferem maior legitimidade à sua figura. A proposta que traz é assumida, não só como aquela que vem depois no trajeto de Manuel, mas como um avanço em relação ao engajamento messiânico de Sebastião. Se tenho assumido que o filme se organiza em fases, vemos aqui o quanto essa noção pode ser assumida em sentido bem estrito. O movimento de uma parte à outra do filme não é apenas cronológico, mas define uma lógica de aproximação à lucidez transformadora: há um processo e suas fases no andamento do filme. Há também um *télos* decretado, um *télos* que orienta o processo e faz de cada movimento um passo necessário na sua direção.

Nesse sentido, o salto final é uma extrapolação que se imagina sustentada nessa curva ascendente, nessa fatia de processo exposta ao nosso olhar direto. Eis a pré-revolução; a revolução vem depois, e necessariamente depois. Isto diz Antônio das Mortes, que pensa prepará-la. Isto confirmam as imagens e cantos finais, que a profetizam. Se o *télos* é decretado, se a revolução é profecia, qual o papel dessa fatia de processo na lição desse filme? Que ordem das coisas aí se demonstra e que espaço de liberdade aí se insinua para que a noção de processo não seja senão outro nome para a idéia de destino?

Vejamos o mecanismo das rupturas, a configuração dos movimentos decisivos na trama de *Deus e o diabo*.

A teleologia de *Deus e o diabo*: duplo movimento

A palavra do cantador, aqui e ali, sugere a idéia de destino. Nos seus versos, a fórmula "pelo sim, pelo não", se repete, a referência a Antônio das Mortes como condenado se reitera e deles vem a certeza do sertão virar mar. No entanto, nem tudo é sua voz na narração e nem sempre ela segue esse mesmo diapasão. Na seqüência inicial, o cantador sugere o destino, pelo modo como antecipa o caráter especial do encontro entre Manuel e Sebastião: o santo "entra" na vida deles, sem que, na perspectiva do cantador, eles tenham feito algo para isso. No entanto, a evolução dos acontecimentos nos mostra como a revolta do vaqueiro cria as condições para a sua adesão. Para que ela se dê, há na verdade uma convergência precisa de fatores e toda a primeira parte do filme representa sinteticamente essa convergência.

Há uma série de dados que são suficientes para constituir um quadro de referência: as condições sociais e materiais de vida e de trabalho; a consciência visionária de Manuel, reiterada desde sua primeira fala e expressa na disposição para esperar o milagre; a desesperança de Rosa, que não interrompe sua rotina de trabalho frente à nova de Sebastião; a aspiração de Manuel pela posse da terra, o que lhe permitiria ser dono de sua própria colheita. Dentro desse quadro, a revolta do vaqueiro no confronto com o coronel resulta de uma acumulação de motivos perfeitamente explicáveis pela sua experiência dentro da realidade social em que vive. É na interação humana que ele se vê negado pela exploração econômica e pela autoridade política do coronel. A ordem vigente está ao lado deste, que pode arbitrariamente roubar e destruir qualquer possibilidade de Manuel realizar suas aspirações. A acumulação é um direito exclusivo do proprietário de terras.

A reação violenta do vaqueiro ganha, portanto, pleno sentido a partir de sua relação com o poder dos homens. Para entendê-la, precisamos apenas admitir que há em Manuel uma certa noção de direito, uma aspiração de justiça, mesmo que elementar, cristalizada na idéia de cumprimento correto de um acordo. Manuel age movido pelo logro evidente e pela frustração de uma esperança bem definida: a compra de

terras. Não demonstra, no entanto, maior lucidez frente aos mecanismos menos evidentes e mais estruturais aos quais sucumbe – não questiona as próprias condições injustas do acordo, exige apenas o seu cumprimento, tal como combinado pessoa a pessoa. Porque não revela tal compreensão estrutural de sua adversidade, apela para a intervenção de entidades metafísicas para explicar as raízes e conseqüências de sua ação. A presença de Sebastião na vizinhança da revolta permitiria a nós até uma leitura psicológica, que sugeriria uma relação de causalidade entre os fatos, no plano natural, uma vez que ela poderia ser vista como fonte de uma disposição que Manuel não teria se não tivesse visto em Sebastião uma esperança. Do ponto de vista do vaqueiro, a relação entre os fatos é proposta num nível diferente. No seu esquema de interpretação, atribui a tragédia que sobre ele se abate a um plano divino que exige a sua adesão ao santo. Do ponto de vista prático, essa adesão participa de um outro sistema de encaixes, na medida em que tem uma função imediata de segurança diante da perseguição, ao mesmo tempo em que aplaca a consciência de culpa de Manuel.

Na palavra do cantador, tal como na consciência do vaqueiro, essa convergência de fatores é assumida como destino. No entanto, a autoridade dessa palavra permanece ambígua, não só porque ela nada avança sobre as forças da fatalidade que estariam aí expressas, mas principalmente porque imagem e som mostram uma situação que, em princípio, dispensaria o recurso a estratagemas invisíveis para ganhar sentido. Resta, como foco maior dessa ambigüidade, a presença providencial de Sebastião, que oferece a Manuel a opção para a qual sua consciência está preparada no momento certo. Inegavelmente, é a disposição do narrador que traz Sebastião a Manuel, mas é necessário que o vaqueiro faça a sua parte, num ato não sem motivo, para que Sebastião se transforme num advento na sua vida e a palavra antecipatória se cumpra. Tudo se põe em movimento em função dessa coincidência ou cumplicidade, concretizando a primeira grande ruptura do filme.

Na segunda ruptura, a intervenção de Antônio, também invasora frente ao mundo de Monte Santo, coincide com a explosão de Rosa (já apontei como a própria apresentação de Antônio ganhara a conotação

de resposta ao chamado de Rosa num momento anterior). Essa explosão, tal como a primeira revolta de Manuel, é resultado de uma interação humana perfeitamente inteligível em seus motivos e claramente explicável pelo desenvolvimento interno da situação que envolve Rosa, Manuel e Sebastião. Ao matar o santo, ela não o faz como quem cumpre um desígnio transcendente, mas age em seu próprio nome e para eliminar alguém que a nega e reprime.

Por sua vez, a intervenção de Antônio, em si, já carrega certa ambigüidade. Aceitou a tarefa sob pagamento, mas já salientei o ar de mistério com que ele próprio cerca a combinação com o padre. O caráter simbólico de sua figura ganha maior evidência exatamente na consumação do massacre: Antônio das Mortes não é um; ele se multiplica na imagem como um símbolo das forças repressoras, dissolvendo-se como personagem-pessoa atada a interesses materiais imediatos.

A interrogação maior, entretanto, vem da carga de sugestões contida nessa coincidência, precisa em todos os seus lances, entre a violência de Rosa e a do próprio Antônio, numa cumplicidade que ganha expressão na cruz formada pela sombra do rifle e o punhal nas mãos de Rosa, como que selando um encontro marcado.

Repete-se, nessa convergência, algo já ocorrido na primeira ruptura. Disposições exteriores e a ação das personagens produzem, coordenadamente, a reviravolta que os lança numa nova fase do processo. A transformação, sempre pronta a se insinuar nas brechas do tempo de *Deus e o diabo*, afirma-se como fruto dessa sintonia entre o transbordamento de uma exasperação, que é, humanamente, da personagem, e a disposição global dos eventos. Se quisermos falar em destino, ele está nessa sintonia (que marca uma cumplicidade implícita), onde determinadas forças prefiguram o quadro em que a personagem, inconsciente dos estratagemas montados a seu redor e movida por razões que são suas, atua na hora certa e acaba participando ativamente do processo, em última instância, controlado por esses estratagemas. Tudo parece cumprir uma finalidade que permanece impensável para Manuel e Rosa – entretidos que estão na tarefa de viver e pensar a sua experiência dentro dos seus limites – e opaca, embora sensível, para o espectador. Tal

finalidade não se afirma do modo que Manuel supõe ao tomar Sebastião como enviado de Deus. Porém, o jogo de encaixes é suficientemente preciso para que a disposição dos fatos assuma ostensivamente a forma da finalidade, ofereça um arranjo que é conforme aquilo que tem fim, abrindo espaço para que se admita a presença de um comando do destino na composição de cada situação particular em seus detalhes.

Após o massacre, o primeiro diálogo entre Cego Júlio e Antônio, no cruzamento dos caminhos conforme recomenda o esquema trágico, fornece alguns comentários sobre o arranjo engendrado nessa passagem da fábula. Antônio diz que deixou Manuel e Rosa vivos para contar a história. Ao fazê-lo, deixa em aberto o uso de tal comentário como pista falsa, mas o fato de enunciá-lo lança mais decisivamente sobre Antônio a suspeita de que ele intui e aceita colaborar com uma ordem maior das coisas, ordem definidora do papel e do destino particular de cada personagem. É notável que esse comentário seja feito justamente no diálogo com o Cego Júlio (projeção para dentro da diegese da figura do cantador), transformando Manuel e Rosa em instrumentos da continuidade de sua própria lenda, bastiões de uma tradição oral presente na ficção e na própria organização do filme, como um dos focos da narração. A insinuação de Antônio atinge o próprio nível em que tudo se engendra. Sem retirar sua palavra do imaginário a que pertence, dá a referência de como se constitui esse imaginário, pois a história que há para contar é a que se projeta na tela, e a sua lenda não é outra senão a desse filme se fazendo diante de nós. Se é próprio a certas narrativas organizarem-se dentro de uma rigorosa teleologia, *Deus e o diabo* passa, de forma crescente, a dispor seus elementos de modo a confessar tal condição e comentá-la enquanto a cumpre.

No encontro e adesão a Corisco, há um novo sistema de encaixe. Enquanto vemos, na imagem, a figura do Cego Júlio conduzindo o casal, a canção anuncia a continuidade da aventura e introduz Corisco. Manuel chega até o cangaceiro por obra do cego, mas essa intervenção direta não impede que a sua entrada para o cangaço se dê também em função de uma decisão sua, pessoal a partir de uma razão muito clara: adere ao cangaço para vingar o seu santo Sebastião. Considera-se preparado para

assumir a violência, mas sua relação com Corisco resulta problemática, dada sua fidelidade à consciência de beato. Nas discussões, ele cumpre novo trajeto, onde sua ação segue um desígnio de uma teleologia ainda opaca e sua consciência imagina outro, calcado na metafísica a ser desautorizada. À sua revelia, Manuel completa a curva e emerge de seu mergulho messiânico, voltando para junto de Rosa, para aceitar os termos terra-a-terra de Rosa. No final, completa-se um sutil deslocamento, pelo qual Manuel e Rosa sofrem um alheamento maior frente aos lances decisivos da fábula. Se estão presentes até o fim ao lado de Corisco, sua sobrevivência é determinada pela vontade de Antônio: "Não matei de uma vez, não mato de outra", diz ao cego. Definida a disposição do casal para um reinício de vida, tema do último diálogo, o que domina a seqüência onde se insere esse diálogo é a preparação de Corisco para o duelo com Antônio. Na seqüência final, o fato histórico, ou seja, o fato relevante para a ordem maior, é esse duelo – não há, inclusive, referência a Manuel e Rosa na canção. A sobrevivência do casal traz uma abertura que, na sua consciência, se define como recuperação de laços naturais imediatos, sem missões transcendentes. Esse é o futuro que se abre no nível de sua experiência: a liberação frente a Sebastião e Corisco é o triunfo do terra-a-terra de Rosa, para viver e ter um filho.

Se o Manuel do início do filme é o agente direto da primeira ruptura e é capaz da revolta, esse Manuel, prestes a correr, está minimizado em sua iniciativa. Enquanto Antônio elimina Corisco, o que resta a Manuel é dispor da boa vontade desse agente da "ordem maior" e sobreviver. Corisco morre e aceita o sacrifício inevitável, ganhando força na medida em que consente na representação do ritual de sua própria derrota. Antônio das Mortes, força maior e infalível, tem a iniciativa absoluta, mas a custo de anular qualquer perspectiva para si próprio, reconhecendo-se como agente condenado do destino.

Na verdade, nos esquemas da narrativa, na ação dos agentes e na consciência das personagens não se representa um homem que faz história, não se configura um mundo centrado no projeto humano capaz de assumir as rédeas do seu próprio caminho. O trajeto da narração, em termos das determinações que propõe, desloca-se para afirmar o oposto: das

ambigüidades iniciais, passamos a uma definição explícita do comando de uma teleologia onde a ação humana consuma projetos que não são seus. Num primeiro momento, essa teleologia se representa na forma da sugestão, pela voz do cantador e pela disposição dos fatos, mas fica reservada ainda certa iniciativa a Manuel e Rosa; a determinação é dupla. Num segundo momento, os encontros de Cego Júlio e Antônio das Mortes, duas figuras-chave nos estratagemas, tornam mais explícito o esquema teleológico. Elementos internos à própria ficção se reconhecem enquanto seus cúmplices ou agentes diretos. Mesmo Corisco, na fala e no estilo teatral de representação, já demonstra intuição de seu lugar na ordem maior. Por isso mesmo ele pode organizar a cena. E, inegavelmente, é Antônio das Mortes quem concentra em si o trabalho pesado dessa explicitação: na infalibilidade de sua violência, consuma o esquema; na palavra reveladora, evoca o termo final que define o movimento de tudo: "A grande guerra sem a cegueira de Deus e do Diabo". Além disso, promove também, no seu próprio comportamento, a passagem da teleologia implícita à teleologia explícita. Quando mata os beatos, está a mando dos poderosos em acordo sacramentado pelo código deles – o do dinheiro. No entanto, sua atitude enigmática deixa a sugestão da existência de outras determinações mais fundamentais e não nomeadas. No duelo com Corisco, não há mais nenhuma referência a interesses imediatos. Matar cangaceiros é sua sina, e é só. Pela palavra, ele confessa seu compromisso com o futuro, dentro da lógica que leva à "grande guerra", cujo preparo é a única determinação presente na sua ação.

O que se afirma nesse desenvolvimento geral e, em particular, no percurso de Antônio é a especificação cada vez mais nítida de que o andamento das coisas não é determinado pelos homens. Marca-se a presença cada vez mais acentuada de vozes que propõem um rigoroso determinismo cujo foco está radicalmente fora das personagens, consciências totalmente alheias ou apenas capazes de intuir, em maior ou menor grau, sua missão dentro da ordem maior, sem a possibilidade de explicá-la ou identificar suas raízes. Quem melhor do que Antônio das Mortes professa tal desencanto radical em sua melancolia?

Entre o passado e o futuro, a brecha do presente: a profecia e sua lógica

Cumpridos vários trajetos de análise, evidencia-se a coexistência de dois movimentos no interior do filme. Questiona-se uma metafísica, seu direito e avesso, em nome da liberação do homem-sujeito da história, *télos* afirmado de múltiplas formas. Ao mesmo tempo, esse questionamento está sobreposto à gradativa afirmação de uma ordem maior que comanda o destino dos homens e dá sentido a suas ações; exterior às personagens, o foco das determinações é transcendente.

Tal coexistência é *sui generis*, pois não se desenvolve através de caminhos paralelos, mas através de uma interdependência fundamental: quem consuma o movimento de liberação e afirma os valores do humanismo (do homem desalienado) é o agente da ordem maior, é o ser que se afirma como condenado pelo destino, sem escolha; figura, portanto, da alienação, nos termos do humanismo. E, no final, quem proclama que "a terra é do homem" é a voz do cantador, foco de sugestões inversas ao longo do filme.

Resulta dessa interdependência um percurso libertador engendrado, não pelo homem, mas pelo destino, seja esse o nome da ordem maior; um destino que trabalha para a conclusão de que o homem é o sujeito da história. Antônio das Mortes, encarnando o curto-circuito da alienação-lucidez, constitui o nó desses dois movimentos, onde a história se põe no caminho certo através das figuras da alienação, e assim o faz como expressão de uma necessidade: a história-destino caminha através dessas figuras, e não apesar delas, eis o dado fundamental. Elas são elos essenciais no processo e, por aí, compõe-se o tecido mesmo da história... e sua astúcia.[17]

17. Uso esse termo para aproximar os estratagemas elaborados em *Deus e o diabo* e as reflexões de Hegel sobre o papel do herói e das determinações particulares dentro do movimento racional da história universal. Movimento, segundo Hegel, muitas vezes opaco e inacessível à consciência dos agentes que, à sua revelia, se põem como instrumento da necessidade, do fim da Razão. Hegel fala na "astúcia da Razão" que faz atuar, em seu lugar, as paixões, exatamente no terreno (do particular) onde é derrotado, sacrificado, aquele elemento mesmo que ela usa para se afirmar. Tomo como base o seu livro *Filosofía de la Historia*, 1970, pp. 53-62.

A ação repressora de Antônio não é, dentro dessa lógica, um *apesar*, mas um *através* no caminho da liberação. Ao lado do anseio de justiça, a violência precisa ser afirmada como mola propulsora decisiva do movimento histórico. Mesmo em nome da reação, ela exerceria papel contraditório: cada lance repressor dá novo impulso à formação de uma consciência genuinamente revolucionária.

Dentro desses princípios, a função dessa fatia de processo na lição dada é justamente recuperar os caminhos de uma reivindicação de justiça e de uma tradição de violência que pertencem ao movimento interno da história do sertão. Pois, pela própria organização do filme, o sertão é o mundo. O mar é instância do imaginário, visão do paraíso. Transformando esse sertão-mundo em palco de uma representação, *Deus e o diabo* refaz de modo mais estruturado os percursos de *Barravento* e cria, a partir dos espaços abertos – Monte Santo e caatinga –, um cenário teatral: configura uma totalidade fechada, lugar imaginário de um ritual que recupera o passado na forma da lenda. Nesse cenário, movem-se as peças do jogo que se assemelha ao esquema clássico da tragédia, combinando *pathos* do herói e comentário, mas se distancia dele pela heterogeneidade de suas mediações, ressaltada a intervenção direta do cantador. Essa intervenção imprime uma impostação ao relato que se afina à postura épica do narrador oral que dispõe os fatos e visa ao conselho. Dentro do filme, os estratagemas do mundo e a movimentação dos heróis se ajustam conforme a tradição cavalheiresca enraizada na memória popular. A lenda se compõe como recapitulação exemplar, enquanto *discurso sobre* as revoltas camponesas, de um processo histórico que essa recapitulação entende como propedêutico, contendo dentro de si esse movimento em direção à "grande guerra", movimento essencial, subterrâneo, que é a tarefa da recapitulação tornar sensível.

Nesse "tornar sensível", o sertão se organiza como cosmos: é o seu próprio movimento que deve abrigar as forças essenciais que engendram o futuro. Se há uma convocação para a luta no presente, o filme a propõe como apoiada nessa tradição de violência: a rebeldia não se inaugura, dá apenas continuidade à luta celebrada pela lenda. Se há

um conceito de necessidade histórica comandando a eliminação da face alienada dessa tradição, esse conceito se faz presente transfigurado na idéia de destino, forma da necessidade num discurso que procura homogeneidade com a tradição oral. No entanto, como existem limites nessa procura de homogeneidade e como, no filme, o cordel é imitação, ele interage com outras instâncias, de modo a complicar o encaixe de suas perspectivas diante do passado. A representação das revoltas camponesas – recuperação primeira – se efetiva numa forma que é foco de uma recuperação segunda, a do cordel enquanto poesia narrativa. Nesse movimento, tudo se passa como se a eficácia da lição obedecesse ao mesmo imperativo proposto para a própria convocação da luta: o chamado à consciência deve se dar num estilo que dá continuidade à forma popular de resistência cultural consagrada pela tradição. Mas entre a poesia popular e a perspectiva do filme existe uma brecha. O veículo da representação é outro e há uma vertente progressista dentro do discurso que polemiza com a tradição e parte dos mitos para inseri-los num processo de transformação, denunciando seus limites, sua humanidade. A recapitulação de messianismo e cangaço tem em comum com a memória coletiva esse movimento de recuperar o passado e seus heróis, para impedir seu desgaste e morte pelo tempo, para ressaltar sua dignidade. Mas, enquanto o cordel tende a projetar os seus heróis na eternidade como figuras exemplares que escapam à decadência do mundo, *Deus e o diabo* projeta esses mesmos heróis numa temporalidade marcada pelo movimento incontido, pelas necessidades históricas que decretam a morte de uns e outros como essencial para o progresso dos homens e para a realização do princípio de justiça.

O filme possui um tom de ritual, é inegável. No entanto, esse ritual não se faz para evocar o gesto inaugural, a ação exemplar a ser atualizada num presente que é ponto de uma vivência mergulhada no tempo cíclico e dotada de sentido na medida em que o mundo se fecha e, no fim, encontra a origem, numa eterna repetição do mesmo. *Deus e o diabo* ocupa-se do passado para caracterizá-lo como perecível, ao mesmo tempo que o dignifica como aquela travessia que torna possível a

corrida em direção ao *télos*. Seus rituais definem uma fatia de processo e cada fase, como passo necessário, recebe uma representação oblíqua para não se repetir porque prevalece no filme a não-aceitação do dado a partir do dado.

Nessa perspectiva, há um tempo adequado a cada gesto, e a maior virtude do herói é o reconhecimento do aspecto progressista de sua própria destruição e morte, pois, na sua própria essência, ele traz a marca de seus comprometimentos com o que deve ser destruído. Nesse sentido, louve-se a intuição de Antônio das Mortes, herói infalível e melancólico porque consciente de seu fim. E entenda-se a sobrevivência de Manuel e Rosa, pois, diante de Sebastião e Corisco, não era chegado ainda o momento de seu gesto definitivo. A iniciativa maior dentro da lenda pertencera sempre a Antônio, e o papel do casal nesse contexto foi, mais do que tudo, sofrer a lógica de um processo cujo horizonte maior foi sempre definido por outras instâncias. Em *Deus e o diabo*, Manuel não se libera do mergulho messiânico; é liberado. Não está ainda no centro de sua própria trajetória.[18] O gesto que limpa o terreno não é

18. No nível da interação entre as personagens e do desenvolvimento geral das ações, Jean-Claude Bernardet já apontou essa condição de Manuel, propondo uma explicação de caráter genético que nos remete à condição de classe do autor do filme. Discutir em profundidade a leitura de Jean-Claude nos levaria a uma sociologia do *cinema novo*, o que não é objetivo deste trabalho. Esclareço apenas uma diferença de princípio existente entre a leitura alegórica de Jean-Claude e a minha, que, afinal, tem a dele como ponto de apoio na definição de algumas questões. O eixo de sua leitura é a homologia estabelecida entre a estrutura de relações de classe própria à sociedade brasileira de 1963-64 e a estrutura de relações entre as personagens. Na correspondência dos termos, Antônio das Mortes, figura da contradição na linha que demarca a oposição opressor-oprimido, é a "classe média" (ou o intelectual que pertence à sua fração mais progressista). As discussões até hoje se concentraram no terreno da própria noção – classe média – e seu uso no livro de Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema*. Minha interrogação se endereça aos próprios termos da homologia no seu conjunto: é difícil construir a relação termo a termo entre as figuras da alegoria de *Deus e o diabo*, onde o sertão é o mundo, e os agentes fundamentais do jogo político cujo cenário é a sociedade brasileira como um todo. A oposição opressor-oprimido é dado forte que marca equivalências, mas é muito genérica para permitir leitura tão definida quanto a quem (dentro do filme) representa o quê (fora do filme). A totalidade fechada do sertão-mundo não representa a história de modo a figurar estratégias de classe do presente; diversamente, representa-a como o desenrolar de uma teleologia que, no salto passado-futuro, se põe a caminho através >

seu e Manuel vive porque, no final, ainda é disponibilidade. Sua corrida figura um presente que é pura indeterminação e não se caracteriza senão como instante que recebe esse sopro do passado e tende a lhe dar novo impulso, pois o futuro reserva necessariamente o encontro com o mar. A consumação do *télos* é um *pressuposto*, embora permaneça indefinida sua forma particular de realização.

Na ascensão da consciência rumo à lucidez que vê no próprio homem a origem, meio e fim da práxis, o termo final não se concretiza no filme; a liberação das personagens não se mostra até o fim, elo por elo. Porque é exatamente isto, ou seja, a lacuna, o essencial. É dela que se alimenta a força da teleologia: não se trata de encadear na horizontal o andamento do processo em todos os seus passos até o termo final; trata-se de, pelo delineamento de um esquema geral, indicar como messianismo e cangaço, na sua disposição de luta, prefiguram a revolução, *télos* que virá preencher o sentido deles e revelar sua verdadeira significação na ordem maior das coisas.[19] A esperança, na forma da profecia, afirma-se então nesse hiato, entre a corrida na caatinga e o salto da narração para o mar. A descontinuidade situa a certeza revolucionária na escala do universal (o homem), postulando uma vocação humana para a liberdade

> de agentes que condensam em si traços e poderes não redutíveis à conformação desta ou daquela classe social, notadamente Antônio das Mortes. Há algo de incomensurável entre esta figura de *Deus e o diabo* e a idéia de que ela representa uma força social definida no seio da sociedade brasileira. Quanto à "classe média", ela não é o agente histórico por excelência, muito menos infalível. Jean-Claude sabe disso e torna sua análise mais complexa por um movimento contrário, que faz de Antônio das Mortes o espelho, não de condições objetivas de classe, mas de uma auto-idealização contraditória própria a um grupo intelectual que oscila entre o ufanismo messiânico e a má consciência. Aqui, a psicanálise – talvez a dimensão mais fecunda das intuições de Jean-Claude frente a Antônio das Mortes – se combina à matriz sociológica; o encaixe entre elas, no entanto, é problemático.

19. Aqui temos uma estrutura que nos remete ao esquema figural-cristão explicado por Auerbach, movimento de interpretação que define o lugar e a significação do fato histórico a partir de relações verticais: dois fatos distantes no tempo são relacionados de modo a fazer de um a prefiguração, o anúncio, e do outro o preenchimento, o cumprimento da profecia, realizando assim o processo teleológico. O peculiar em *Deus e o diabo* é que o elemento suporte de tal teleologia (no caso cristão, o Plano Divino) permanece ambíguo, face ao duplo movimento aqui caracterizado.

através, e não apesar, da experiência particular de Manuel, que não chega lá. Tudo em *Deus e o diabo* recusa a possibilidade de se pensar a senda perdida. O poder de redenção de sua teleologia é radical.

Em sua representação da dinâmica do mundo, a narração conjuga no passado ou no futuro, saltando da gênese, não tão remota, para o apocalipse, declarado urgente. Sua visão "epocal"[20] da história deixa uma fenda que separa radicalmente o antes e o depois, o reino da necessidade e o reino da liberdade.

No seu movimento contraditório, o filme configura um processo social que, *de fato*, caminha como realização de um destino, enquanto que, *de direito*, o recado explícito das vozes outorga à humanidade a condição de sujeito. De qualquer modo, o fundamental é a transformação, nele assumida como um pressuposto, não importa o seu foco. Pelo direito e pelo avesso, sopro do destino ou da práxis, são onipresentes os ventos da história. É sensível sua modulação, pela violência, e existe uma certeza quanto à sua direção dominante.

Se quisermos a indagação radical, podemos interpelar: dado que esses ventos são onipresentes, quem ou o quê os impele? Isto seria perguntar pelo mecanismo, seria exigir a determinação precisa da causalidade, o que implica solicitar outra lição que não a desse filme. Seu terreno, já defini: é o da teleologia. Sua característica, a interação de enunciados que torna ambíguo o princípio último que move os processos. Seu ponto decisivo de estrutura é o da lacuna do presente como estratégia maior da retórica da ambivalência. E, na sua teleologia, a expressão do desejo prevalece sobre as explicações da ciência social, a fórmula da esperança se reitera como um canto que antecipa a consumação do *télos*.

Representação sintética de um amplo movimento da consciência rebelde, *Deus e o diabo* se afasta da análise da particularidade de um momento histórico específico e, em especial, da particularidade do contexto imediato que cerca a sua produção. Não é da análise de um momento, e de sua dinâmica interna, que deduz a historicidade do real.

20. O termo "epocal" é aqui assumido na acepção de origem cristã, exposta por Robert G. Collingwood em seu livro *A idéia de História*, s. d., pp. 81-90.

Pelo contrário, encontra a sua noção de história na transformação do presente em um ponto não representado de uma trajetória que tem direção certa rumo a um fim pressuposto. Recua no tempo para retomar as prefigurações do passado; procura a visão em retrospectiva para afirmar sua certeza. Ao mesmo tempo, não traz uma resposta definida quanto ao saber que sustenta essa certeza porque as mediações presentes na sua narração marcam a convivência de diferentes esquemas de interpretação da experiência humana no tempo. De um lado, assume a fórmula didática do conselho; de outro, descentra o foco de sua lição, afastando-se do filme-receita que fornece "modelos para a ação". Sua estrutura alegórica parece simplificar, mas, no fundo, torna complexa a reflexão sobre o sentido das revoltas camponesas e suas formas de consciência.

Cristalizando um projeto estético-ideológico valorizador da representação folclórica, enquanto foco de resistência cultural e *logos* onde se engendra a identidade nacional, empenhado na transformação da sociedade e valorizando, nesse empenho, uma visão dialética da história, o filme de Glauber se recusa a descartar a representação construída pelas classes dominadas e, ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história.[21]

O *cinema novo*, de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a tradição popular e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o diabo na terra do sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque incorpora a sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta. Extrai dessas contradições sua força maior porque, no seu impulso totalizador, tem a lucidez de evitar o puro elogio romântico ao popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo em que desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura

21. Ao falar em "feição tradicionalista", não estou pressupondo imutabilidade do folclore; indico apenas o papel-chave de "elementos consagrados" na sua produção. Na minha formulação final, empresto o comentário de José Miguel Wisnik sobre a polaridade romântico-iluminista, comentário feito em sua intervenção no Colóquio sobre "Cultura Popular" realizado no Encontro da SBPC, São Paulo, jul. 1978.

da superstição inconseqüente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz do progresso.

Caminhando num terreno de impasses, enquanto visão da história, *Deus e o diabo* totaliza, reafirma a certeza da salvação com base numa teleologia que dá sentido a toda a experiência passada como fases de um processo; no entanto, suas contradições não fazem dessa armação teleológica, de tipo figural-cristão, uma resolução fechada onde a revelação – que, a princípio, se entendeu como marxista – se desenhe em contornos nítidos. No filme de Glauber, a alegoria antiga, didática, totalizadora, se vê invadida pela alegoria no sentido moderno, figura do dilaceramento.

Capítulo IV

CONTRAPONTO II: *O CANGACEIRO*, OU O BANDIDO SOCIAL COMO ESPETÁCULO

Contraponto II:
O cangaceiro, ou o bandido social como espetáculo

O modelo do *western*, o imaginário nacional, a elegia do cangaço

No que talvez seja o mais brilhante ensaio escrito na ocasião das primeiras discussões sobre *Deus e o diabo*, "Dialética da violência", Luís Carlos Maciel faz uma aproximação entre o filme de Glauber Rocha e o *western*. Aponta o traço comum de um tratamento substantivo da violência como parte da natureza humana, atributo essencial e decisivo. Como ele sugere, há no *western* uma metafísica da violência, na base de sua mitologia e no confronto maniqueísta entre vilões e heróis. Em contraposição, *Deus e o diabo* apresenta uma dialética da violência que subverte os princípios da metafísica do *western*. Essa dialética se constrói pela representação da violência como componente de um processo social concreto, "condicionada historicamente e determinada pela perspectiva fundamental da alterabilidade".[1]

Essa última formulação não lhe era exclusiva em 1965, mas recebeu, no seu texto, a expressão mais clara. Dentro do meu percurso, incluí uma retomada dessa interpretação, pois caminhei na mesma direção quando analisei o papel da violência na representação da história proposta pelo filme. Retomo, agora, a comparação com o *western*, salientando novos aspectos dessa diferença de postura no interior das semelhanças que nos levam de Glauber a John Ford. Os deslocamentos em amplos espaços, a passagem rude e quase desértica, a perseguição implacável, a violência

1. Luís Carlos Maciel, "Dialética da violência", in Glauber Rocha *et alli*, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965, p. 208.

grupal e os duelos de feição cavalheiresca constituem matéria comum, o que não surpreende, tendo em vista a semelhança de origem que marca *Deus e o diabo* e a mitologia do *western*: o imaginário das lendas e baladas populares. Este é elaborado, em grande parte, a partir de uma experiência social marcada pela presença do banditismo rural, corolário às disputas de terra e à violência de jagunços e pistoleiros ligados aos grandes criadores de gado. Se existe, a partir dessas matrizes semelhantes, uma enorme distância entre a representação de *Deus e o diabo* e a do gênero de Hollywood, um dos aspectos que me interessa nessa distância é a diferença de postura diante da história.

Via de regra, o *western* clássico apropriou-se do imaginário ligado à experiência histórica das regiões de fronteira no século XIX, de modo a construir uma epopéia do processo civilizador, transfiguração ideológica que recobre o violento processo de acumulação capitalista na América, numa expansão que, econômica e geograficamente, teve sua expressão mais nítida na construção das estradas de ferro.

Na epopéia dos trilhos, na conquista das terras indígenas ou na implantação agrícola que põe fim ao império dos pastos livres dos criadores de gado, o *western* construiu um universo radicalmente polarizado. De um lado, as forças da permanência; de outro, as forças do progresso, responsáveis pela estabilização e pela imposição de uma ordem social que se respeita. Vitoriosas essas últimas, o imaginário do *western* promove, *a posteriori*, um reviver do mundo arcaico, do qual estamos separados, mundo que encarnou a idade heróica de preparação de um presente que é o lugar da justiça, estabilidade e bem-estar social, em suma, da civilização. Superposta a essa moldagem do tempo, prevalece, no gênero, a impostação dos conflitos como um duelo renovado entre vilões e heróis, onde, de um lado, tudo é mau e gera a desordem, a injustiça, e, de outro, tudo é bom e serve à ordem, à convivência pacífica de cidadãos amparados numa ordem jurídica inconteste. No limite, tal conflito particular, situado num contexto que tem referente histórico, é elaborado como ocasião para o confronto metafísico de princípios eternos – do Bem e do Mal, conforme o tradicional esquema maniqueísta.

Deus e o diabo vira tal esquema ao avesso e representa o conflito e a violência dentro de outra concepção da necessidade histórica. Ao traçar o percurso das formas de consciência correlatas a diferentes formas de rebeldia, supera o tipo de racionalidade própria ao *western* – a do processo civilizador – e expõe os interesses concretos que estão na raiz da práxis humana, propondo uma visão de passado e presente como contextos homogeneamente alienadores, focos estruturais de injustiça, diante dos quais a violência do oprimido ganha legitimidade como forma de resposta à violência institucional, muitas vezes invisível. Não se pauta, portanto, pela dicotomia civilização (universo urbanizado, progresso, ciência) *versus* barbárie (universo rural isolado, imobilidade, superstição), não privilegia os imperativos da ordem e não se entrega à condenação abstrata da violência dos fora-da-lei como figura do Mal.

Se a comparação com o *western* traz mais elementos para a caracterização do gesto de Glauber, nessa mesma ordem de idéias existe o termo de comparação mais próximo, inserido no processo do cinema brasileiro. Ele não poderia ser outro que não *O cangaceiro*, de Lima Barreto, filme produzido pela Vera Cruz em 1952-53. Sua afinidade com o *western*, de um lado, e seu envolvimento com a temática nacional, de outro, formam o referencial mais adequado para as considerações que pretendo fazer.

Falei em matriz do progresso e num certo tipo de racionalidade, adjetivada de burguesa. Se combinarmos o que isso recobre, no plano do próprio cinema – condições de produção, mentalidade, estilo – e no plano da temática nacional – sertão e cangaço –, *O cangaceiro* nos fornece uma amostra significativa daquilo que pode resultar. Há entre ele e o filme de Glauber um certo percurso do gênero "cangaço" no cinema brasileiro, cristalizado num conjunto de filmes basicamente preocupados em transformar essa forma de banditismo social, e seus traços peculiares, em matéria-prima para a confecção de um imaginário nacional, ajustado a uma noção dominante de filme de aventuras. Deixo de lado esse trajeto de anos e retomo aqui o filme mais célebre, verdadeira matriz do gênero, pela competência.

O cangaceiro é considerado o típico *northeastern*. E por quê?

Na resposta, deixemos de lado aqueles elementos de textura imediata que tornam o filme de Lima Barreto um exemplo daquela inadequação entre modelo e condições locais que fazem da obra algo mais afinado ao subdesenvolvimento nacional do que os responsáveis gostariam, resultando uma representação *sui generis* do universo sertanejo: a filmagem em estúdio, a paisagem paulista e sua luz mais fotogênica dentro dos interesses da produção, a fala caipira das personagens, o tom declamatório dos diálogos e o gesto enfático dos heróis ao longo do filme, as condições de vida e a confortável rusticidade do bando de cangaceiros, o incrível encontro de Teodoro com o índio caraíba e tudo o mais que ainda nos admire. Deixemos de lado as cavalgadas à *Duelo ao sol* [King Vidor, 1947], iguais no tratamento e na função frente ao modelo original, dentro daquela coreografia cadenciada, só repetida no cinema brasileiro em *Coronel Delmiro Gouveia* [1978], de Geraldo Sarno, filme curiosamente marcado pela matriz desenvolvimentista. Notemos apenas, nessa presença das cavalgadas, o seu significativo contraste com *Deus e o diabo*. Neste, o cavalo é propriedade do dono de terras; como em *Vidas secas*, é instrumento de trabalho do vaqueiro, mas não lhe pertence. Se, em *O cangaceiro*, Capitão Galdino e seu bando exibem constantemente suas qualidades eqüestres, Manuel-beato, Sebastião, Manuel-cangaceiro, Corisco, Rosa e Dadá andam a pé, imersos na carência que domina o ficcional e sua representação, não dando margem a reverberações maiores do imaginário da cavalaria num dos seus aspectos mais atraentes, afeto à sensação de liberdade e ao mito das grandes movimentações coordenadas.

Observemos com maior cuidado o que insere *O cangaceiro* na linha de argumentação seguida até aqui: o discurso implícito sobre a história nele desenvolvido. Tal como num épico de John Ford ou Howard Hawks, o filme de Lima Barreto é marcado por aquela visão etnocêntrica que olha para o Outro no caso, ao invés do índio, o sertanejo, num impulso de sincera homenagem, mas a partir de uma distância que se denuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso. Enquanto no filme de Glauber o sertão é mundo dentro da história, a experiência camponesa é processo e a violência é momento

da práxis que aprimora a sociedade, em *O cangaceiro* o sertão é mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, e o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilização por oposição a esse passado pitoresco mas definitivamente extinto.

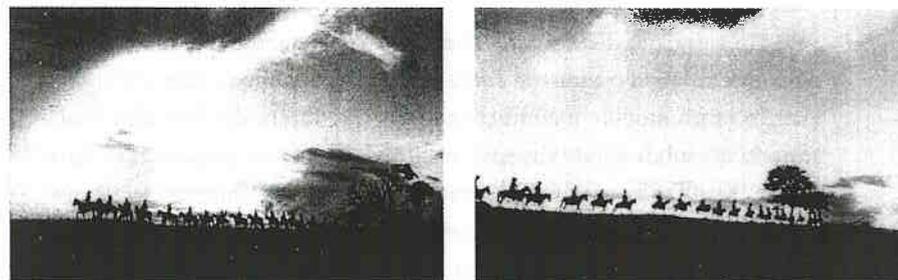
ÉPOCA IMPRECISA: QUANDO AINDA HAVIA CANGACEIROS.

Eis o texto inicial do filme. Letra branca em tela preta, a legenda situa no passado, e definitivamente no passado, o universo de Teodoro e Galdino, personagens principais da aventura. Antes de tudo, o cangaceiro é definido como personagem arcaico e a estória já se anuncia como evocação de algo distante do qual estamos irremediavelmente separados. Para se introduzir, o filme prefere a fórmula "era uma vez...", mais confessadamente comprometida com a fantasia, à do "quando havia", onde o cuidado de confessar a imprecisão da época sela a preocupação em acentuar que um dado de realidade inspira o filme. Produto da invenção, ele busca autenticar-se através dessa referência, assumindo-se enquanto retrato de um tipo humano real, o cangaceiro, tal como sugere o título.

A presença desse "imprecisa" já sugere que não se pretende reconstituir nenhum episódio definido da história, nenhum fato singular identificado e localizado numa data específica. Parafraseando Aristóles, o filme instala-se no nível do verossímil e não no da veracidade histórica. Os eventos narrados constituem configurações possíveis, exemplares, dentro de um determinado tipo de universo que, na representação, se trata de caracterizar em essência. Ao contrário de *Deus e o diabo*, ele não se ocupa de eventos marcantes na definição de um trajeto dentro da história; demarca bem os seus limites, não mistura dados documentados com invenções declaradas. Os episódios nele representados não

marcam o início nem o encerramento de uma época. Isoladamente, o "imprecisa" não chega a dizê-la, mas é compatível com a idéia de que não é tão relevante a definição do momento no fluxo do tempo. Em termos da história, só interessa essa delimitação entre a época em que havia cangaceiros – passado morto – e o presente do narrador, onde eles não mais existem. De sua origem, não se fala, pois não interessa relacionar sua existência com as condições sociais que a tornam possível ou necessária. Sobre sua morte, permanece solitária essa declaração inicial, instância de pura constatação.

Aparentemente sem importância, essa constatação participa ativamente de um posicionamento que se expressa de outras formas: sacramenta a distância que separa o narrador de seu objeto. E dessa distância alimenta-se o duplo movimento do filme: de naturalização do cangaço, cuja violência e desordem são pura emanação do instinto, e de sua celebração, como lugar da peculiaridade regional, do enraizamento na terra. Declarada a distância, o olhar que se deposita sobre a sua violência é de condenação moral. No entanto, apesar das reservas a ele endereçadas, o filme não deixa de prestar-lhe homenagem. Trabalha o imaginário construído pelas representações populares apenas como matéria-prima, e numa direção muito específica, elaborando uma imagem do cangaceiro que procura eternizá-lo como tipo, projetá-lo fora do tempo, ajustando sua figura de herói a um quadro composto para exaltar valores e sentimentos a preservar, virtudes locais que, a seu modo, ele encarna, mesmo que de forma adulterada. A atenção que merece é, portanto, função direta de sua representatividade, referida menos à dinâmica própria do contexto social particular onde aparece, a rigor, ausente ao longo do filme, e mais a um tecido de idéias sobre o caráter ou o temperamento nacional ou regional.

Declarado arcaico, o cangaceiro recebe um reconhecimento *post-mortem*. Tal como o índio, ele é redimido e homenageado como fator da nacionalidade no momento em que a tarefa do extermínio tornou sua presença menos efetiva e mais simbólica. Diante dele, a atitude do filme é assumir um tom de elegia. As imagens iniciais já nos instalam nesse terreno, trazendo a evocação sentimental de sua vida em campo aberto, de sua constante caminhada pelo sertão. Imagem e som criam

A imagem elegíaca do cangaço e o fechamento da moldura no final do filme

o painel caprichado que resume a perspectiva do filme: em plano geral, na linha do horizonte, silhuetas de cangaceiros compõem uma fileira de cavaleiros que atravessam o quadro de forma lenta e ordenada, contra o fundo imponente de um céu recortado de nuvens, massas dispostas em equilíbrio. O céu majestoso sugere um princípio de ordem na natureza infinita; ordem que não exclui essas figuras em silhueta, cujo recorte define a forma geral, nesse momento sem rosto, do vagar cangaceiro. Na trilha sonora, a música-tema: canta-se em coro "Mulé Rendeira", buscando-se um toque de fidelidade à cultura sertaneja pelo uso da canção tradicional. A fusão suave introduz um novo plano semelhante ao primeiro. As imagens, feitas sob encomenda, definem uma luz própria ao entardecer, uma luz suave que não agride e possibilita os contrastes das formas que ressaltam a composição. Seu desligamento frente ao espaço-tempo da narração impede uma determinação clara do momento, na base do que vem antes ou depois. O importante é fixar essa luz e esse espetáculo, embalado pelo passo lento dos cavalos, que confere uma conotação crepuscular à marcha. O canto, o passo, a luz, a linha da encosta e a fileira de cangaceiros compõem um todo harmônico, de serena integração homem-natureza, de completa sintonia entre esse grupo humano característico e o meio em que se move, num instante de trégua e distância perante o mundo dos outros homens. Isolado, contra tal pano de fundo, o cangaceiro adere à paisagem.

O quadro depurado composto nessas imagens propõe uma espécie de emblema do cangaço, a ser reiterado pelo conjunto do filme e acionado explicitamente no final. Ele é instância-limite de elaboração, mas sua textura já define certas coordenadas da representação. Quando o imaginário de *O cangaceiro* se põe em movimento, as ações se organizam segundo princípios semelhantes, de equilíbrio e integração, prevalecendo a procura da boa composição nos moldes da decupagem clássica. Na variedade de tons que a narração assume, permanece o estilo do retrato posado, onde tudo é claro e limpo, onde as ações são mostradas na medida de seu rendimento enquanto espetáculo. O encadeamento segue motivações imediatamente reconhecíveis, e há sempre o mesmo jogo de redundâncias já descrito a propósito de *O pagador de promessas*. Confortados pela deferência irrepreensível do narrador, assistimos ao desfile de situações calculado, num painel de imagens apto a pintar em grande estilo o retrato, em corpo e alma, da personagem legendária. Dado que o fluxo imagem-som deve aqui constituir uma sucessão contínua de ações e reações, *O cangaceiro* procura cumprir um programa que garanta unidade, organizando seus ritmos como numa partitura, valendo-se de uma pontuação musical rigorosa na sua métrica e funcional nos seus temas, tudo medido para imprimir a cada cena a tonalidade e a eloqüência desejadas.

O primeiro retrato: o corpo do cangaço

Dentro dos princípios de modulação suave, o primeiro movimento do filme estabelece a combinação fluente dos *tableaux* celebradores do cangaço em geral; o segundo movimento acelera o ritmo e nos insere no universo das tensões dramáticas próprias à experiência de um bando particular. A música muda de tom e, com ela, o teor das imagens. Mergulhamos no universo de Galdino; a luz é outra e os cangaceiros adquirem rosto. A câmera se movimenta em panorâmicas para acompanhar o passo mais decidido dos cavalos. Já se anuncia a possibilidade do confronto com outras forças. A estória começa para valer e destaca, no seu corpo, alguns subsídios para que se entendam as razões da morte

histórica, já tão anunciada, desse tipo humano. No desenvolvimento do enredo, opera-se a seleção definidora dos traços pertinentes à prática dos cangaceiros dentro da perspectiva do filme.

O imaginário de *O cangaceiro*, logo de início, estabelece uma sucessão de gestos e falas que traz, sem demora, uma caracterização básica do comportamento anti-social das personagens. Na primeira seqüência, Galdino se define como inimigo do progresso: a cavalgada do bando o leva de encontro a funcionários civis que trabalham na medição de terras para a futura construção de uma estrada de rodagem; Galdino expulsa os medidores, humilha o soldado que os acompanha e deixa claro que, enquanto mandar no sertão, não passa nenhuma rodagem por lá. Seu discurso enfático traz a mensagem da separação entre a ordem jurídica e seu governo despótico: "Diga a seu governo para governar as suas governanças, que no sertão mando eu". O tom jocoso que domina a cena serve de pretexto para que seus companheiros manifestem um senso de humor rude, que se expressa em risos grotescos, que a câmera acentua, como numa sugestão de que há neles indícios claros de desequilíbrio.

Posto isso, o segundo gesto de Galdino é comandar o ataque, sem motivo, à população indefesa de uma pequena cidade que, surpreendida, vê interrompida sua rotina de trabalho. Uma nova sucessão de cavalgadas compõe o espetáculo, e a ação coordenada dos cangaceiros põe sistematicamente fora de ordem o que encontram pela frente, dentro de um esquema calculado de alternâncias, onde o curioso segue-se ao dramático, a crueldade para chocar cede lugar ao incidente pitoresco, de modo a impressionar e descontrair o espectador. Esse é o único exemplo desse tipo de ação ao longo do filme e constitui o foco gerador das várias situações dramáticas subseqüentes.

A representação do típico ataque cangaceiro gera um conflito em ponto maior, instalado a partir da constituição da Terceira Volante, e um conflito em ponto menor, entre os cangaceiros, deflagrado pelo rapto de Olívia, a jovem professora da cidade.

A volante é introduzida com toques de clarim. Um discurso de convocação, afixado em imagem e reiterado na palavra de uma autoridade civil, sublinha a necessidade de combater, em nome da honra e

do patriotismo, os bandidos que "tão covardemente feriram os foros de civilização de nossa querida Pátria". O tom eloqüente do discurso ganha ressonância no movimento ordenado de cidadãos honestos que acolhem ao chamado. Em trajes impecáveis, pegam as armas e os cavalos, formando fileiras geometricamente enquadradas, tal como em muitos filmes do *western*.

A perseguição dessa força civil ao bando de cangaceiros é, a partir desse ponto, um dos pólos da narrativa, marcando, em termos de forças sociais, a polaridade ordem-desordem. Esse confronto com dimensões sociais mais amplas acentua o lado bandido do cangaceiro, cuja violência, aparentemente motivada pela ambição ou pelo puro sadismo, volta-se contra diferentes figuras. O requinte de sadismo manifesta-se frente aos soldados e à mulher, e a ofensa mais amena, mais divertida, atinge um insensato representante da Igreja, cuja pregação evangélica, além de absurda no momento, não exerce efeito nenhum sobre a sensibilidade de Galdino, preocupado em lustrar orgulhosamente os seus anéis, num gesto sublinhado em diferentes situações. O conflito entre os cangaceiros e a volante dá ensejo para a movimentação de grandes massas, de alto rendimento para o espetáculo. No entanto, o dado fundamental a considerar é seu papel na elaboração do ser social do cangaceiro.

A volante aparece como entidade sem rosto, de caracterização sumária, focalizada em rápidos *flashes*. Nada se pode dizer de seus componentes, anônimos, à exceção da figura íntegra do comandante, além da coragem e da condição de agentes da ordem. O lado patriótico da convocação e o valor moral dessa força que combate o cangaço não recebem atenções maiores por parte da narração, que registra o primeiro e deixa implícito o segundo. Todo o detalhamento da representação está do lado cangaceiro, pois é dele que se quer compor o retrato. A presença da volante é uma forma de esquematizar a relação do próprio cangaço com a sociedade, reduzindo o que seria uma rede complexa de interesses à sua expressão mais simples: inimigo do progresso, desvinculado de qualquer aliança, não envolvido no tecido das composições políticas, desnecessário, sem origem e sem lugar na dinâmica social, o cangaceiro é anomalia e permanece marginal à ordem vigente. Bandoleiros em

estado puro, comunidade de nômades que não respeita a lei e a propriedade, os cangaceiros ameaçam aqueles que trabalham em ordem. Constituem alvo natural da perseguição de homens de bem, desinteressados, numa reação óbvia que não precisa de maiores explicações. A volante funciona, desse modo, como um espelho que está lá para inscrever o cangaceiro e refletir sua imagem de fora-da-lei, sublinhando de modo abstrato sua condição de mal a reprimir.

Esse processo de redução é fundamental, apesar da posição relativamente secundária dessa perseguição no desenvolvimento dramático do filme. Frágil diante da astúcia dos cangaceiros, mas heróica no combate até o fim, a volante testemunha a pureza das forças repressoras alinhadas com a ordem e o progresso. Derrotada na ficção de *O cangaceiro*, representa o lado vitorioso na história. Sua presença vem, portanto, mascarar o vazio deixado pela declaração sumária do início do filme. A morte do cangaço se constata, não se discute, pois, na perspectiva dos civilizados, a domesticação do mundo selvagem é um dado natural. O modelo do processo civilizador deixa sua marca, ainda que de modo oblíquo. Nesse particular, fica assumido inteiramente o esquema usual do *western* até 1950.

Útil ao espetáculo, útil na afirmação indireta de uma certa lógica que comandaria a história, a volante é parte de um conjunto de valorações, cujo foco principal está alojado no conflito central que envolve os protagonistas. A luta entre Teodoro e Galdino, deflagrada pelo rapto de Olívia, marca nitidamente a diferença radical de sensibilidade à virtude que separa os dois cangaceiros. Na dignidade de Olívia e no seu discurso de condenação aos bandidos estão as valorações mais explícitas que selam a perspectiva do filme. Figura mediadora, única personagem que tem história, Teodoro se redime e deixa aflorar sua boa alma de sertanejo. No entanto, seu trajeto ganha estatuto mais particular: é figura de exceção, não a norma. Contra o pano de fundo da crueldade, sem redenções, de Galdino e dos cabras destituídos de história, Teodoro é o herói privilegiado, digno de interesse, como caso especial de que se ocupa o filme na intriga.

Antes da presença da professora, não há também a presença de Teodoro. A imagem do bando se reduz à polaridade entre a figura diferenciada

de Galdino, comandante, e o corpo integrado de cangaceiros sem vontade própria. A ameaça aos engenheiros e o ataque à cidade marcam uma sucessão de movimentos e hábitos de violência onde o grupo apresenta-se como um todo orgânico e uniforme em sua relação com o mundo. Consumado o ataque e tranqüilos os cangaceiros no domínio da situação, tem início o exame das relações internas ao bando que se mostram mais complexas e abrigando contradições. Com a localidade sob seu domínio, Galdino exibe aquele senso de justiça, despótica mas de inclinação popular, que a tradição atribui ao cangaceiro. Porém, tal como em *Deus e o diabo*, não se realiza aqui a representação do cangaceiro como uma espécie de Robin Hood.[2] Galdino e seus companheiros não discriminam segundo categorias sociais definidas pela propriedade ou riqueza. O ataque à cidade não escolhe suas vítimas. Há apenas no chefe cangaceiro um toque sentimental, sublinhado nessa seqüência pela cena de sua enfática proteção à figura da velha queixosa, que a ele se dirige para denunciar o roubo praticado por um de seus homens. Essa cena inicia as demonstrações de conflito na administração do saque, reiterando o comando firme de Galdino e sua manipulação astuta de um senso de humor rude que entretém seu exército.

O rapto na escola introduz herói e heroína. A partir daí, nosso olhar se aproxima para tocar em pontos mais essenciais, e o retrato destaca a singularidade de certos rostos.

Nessa aproximação, aperta-se o círculo em torno da figura-objeto do retrato em grande estilo. Da imagem-emblema do cangaço em geral, tivéramos uma primeira particularização ao focalizar os movimentos do grupo de Galdino. Tudo se passa como se o espetáculo das cavalgadas e da violência à sociedade nos desse uma imagem do corpo do cangaço, e a profundidade do retrato exigisse agora a definição de sua alma.

Para comentar, dentro da própria ficção, essa passagem, o filme insere justamente aqui, antes da incursão no drama de Teodoro, um episódio

2. A própria tradição popular está longe de tornar dominante a idealização segundo o "modelo Robin Hood". Se o cangaceiro de *Deus e o diabo* se afina ao tipo de "vingador" (Hobsbawm), *O cangaceiro*, de Lima Barreto, seguindo aqui o imaginário popular, tem seus toques de sentimentalismo, manifestando um respeito pela figura materna, ou sua representante, que nos lembra o Aparício, de José Lins do Rego, in *Cangaceiros*, 1964.

aparentemente trivial e sem conseqüências: os cangaceiros posam para uma fotografia. Ponto de relaxamento dramático que se supõe alongado em função do pitoresco, na verdade, essa cena, mais do que qualquer outra, coloca explicitamente a questão do retrato. Galdino já havia demonstrado interesse em ser fotografado. Quando atacara os medidores de terra, ficara intrigado diante do teodolito e perguntara se não se tratava da máquina para tirar retrato. A seqüência seguinte traz o encontro com o fotógrafo ambulante. Galdino e os cabras posam com todo orgulho diante da objetiva, não sem certa impaciência causada pela demora dos preparativos e pela fala estranha do "gringo da peste". O fotógrafo estrangeiro dispõe cuidadosamente o grupo, define as poses e procura manter os homens imobilizados para poder fixar sua imagem na película. Quando o ritual se cumpre, nosso ponto de vista é exatamente o da objetiva da máquina fotográfica, e a imagem que vemos é exatamente aquela que, na ficção, se deposita na chapa utilizada pelo fotógrafo.

Embora seja testemunha direta da ação dos cangaceiros, o fotógrafo trabalha dentro de condições técnicas definidas. Seu registro exige a

Retrato dos cangaceiros posando para o fotógrafo ambulante

imobilização dos cangaceiros e carrega consigo uma concepção particular da arte de fotografar. Ele deve ajustar o grupo conforme a noção que possui do gênero retrato. O filme a que assistimos, ao fingir observar um fotógrafo da época focalizando os cangaceiros, não está apenas definindo o contraste entre a paciência, o método, a sisudez do profissional estrangeiro, e a impaciência, a extroversão anárquica, a movimentação incessante dos naturais da terra, acostumados à expansão livre de suas energias. O filme está, no fundo, comentando sua própria postura. Há, evidentemente, uma diferença. O fotógrafo da ficção foi lá e, assumindo o risco, fotografou a "fera" de perto. Produziu uma imagem-documento, testemunho de um encontro marcado no tempo e no espaço. O filme, ao contrário, toma a distância no tempo como premissa, explicita a separação frente ao passado que procura representar. No entanto, apesar da diferença, *O cangaceiro* faz algo semelhante ao fotógrafo: carrega consigo uma noção do que seja produzir uma imagem do cangaço. Insere o objeto representado num ritual cujas convenções são dadas.

Trabalhando dentro de condições técnicas bem definidas, o filme, na mirada distante que endereça a seu antecessor rudimentar, sugere sua condição de aparato sofisticado apto a construir uma imagem mais rica e fiel em detalhes porque retrato em movimento, que dá conta dessas ações e dessa energia imobilizada no quadro do fotógrafo. Lembro, porém, o fundamental: tal como o fotógrafo, e sem privilégios sobre ele, a sua própria técnica o obriga a obter uma representação posada dos cangaceiros, uma ordenação de sua energia, reproduzindo, não a realidade da vida do cangaço, mas as características de um tipo definido de filme de aventura. A estória que conta, e seu estilo ao contar, trazem aquela mesma operação que fica, em sua ficção, representada como pitoresca: unifica, arruma, organiza tudo em função de um único olhar, centralizador, que dispõe as figuras com muito cuidado no momento de fazê-las posar diante da objetiva.

Pretendendo ser mais completo do que o registro do fotógrafo, o filme o insere exatamente quando sua intenção é penetrar mais fundo na alma sertaneja. Procura fazer do retrato obtido do conjunto do bando uma espécie de síntese de sua fase inicial, voltada para a imagem do corpo do cangaço. Termina aqui a primeira camada do retrato e emerge o jogo

de paixões, matéria efetiva da intriga de fundo romântico que constitui o núcleo de sua narrativa. Nesse novo passo da mimese, nada impede que a mesma operação de enquadramento se manifeste. Na verdade, os movimentos da alma sertaneja ficam novamente submetidos a um arranjo prévio ditado pelas regras da representação, porque há no projeto industrial desse filme a opção de trabalhar conforme o modelo e as normas de competência consagradas. Posto isto, vejamos como o jogo de paixões enseja uma polarização dramática que cristaliza, com rara nitidez, a imagem de cangaço e sertão própria a *O cangaceiro*.

Idealizações: a alma do cangaceiro

No paralelismo entre o conflito em ponto maior, perseguição do bando pela volante, e o conflito em ponto menor, drama passional que envolve os protagonistas, o segundo prevalece, de longe, sobre o primeiro. Evidentemente, uma vez deflagrada a intriga amorosa, não se abandonam, sem mais, as movimentações de grandes massas e suas reverberações épicas. Há, inclusive, um elaborado desfecho para a grande perseguição: ao som da música tema "Mulé Rendeira", em versão sinfônica, a volante reafirma sua coragem, mas é massacrada pelo bando, superior em seu conhecimento do terreno e mais astuto nos movimentos decisivos da luta. Entretanto, a par desse lance final de sacrifício, as ações da volante recebem representação sumária, funcionando como lembrete de que há uma batalha à espera dos cangaceiros – e dos olhos dos espectadores. No encaixe dos dois movimentos, o coletivo e o dos corações, a mobilização civil permanece como eficaz moldura para o retrato do temperamento cangaceiro, cumprindo as funções que já comentei. O duelo Teodoro-Galdino, em torno de Olívia, emergindo a primeiro plano, passa a constituir o verdadeiro eixo da narrativa.

Interior ao mundo cangaceiro, esse duelo evidencia a existência de polaridades no próprio seio dessa pequena sociedade. Embora destacado do conjunto, ele traz a constante motivação que parece dominar as disputas entre os membros do bando: a mulher. Na caracterização

do conflito, e em seqüências paralelas que representam a vida dos cangaceiros, há todo um enunciado sobre a presença feminina no universo do sertão. Mais do que a ambição por riqueza, é a mulher o foco principal dos conflitos que acompanhamos. Assimilada anonimamente ao bando, ela se define, em *O cangaceiro*, como prostituta, condição da qual só se liberta enquanto companheira de Galdino, na paz e na guerra. Maria Clódia é a única mulher que pega em armas para lutar ao lado dos homens, escapando ao papel de doméstica.

A longa seqüência que descreve a vida no acampamento cangaceiro tem, na mulher, o elemento em torno do qual se tece o jogo de intrigas. Na forma do cômico-jocoso, quando centrada na figura da mulher anônima, vítima do rapto que a transforma em companheira de todo o bando; na forma do sério-dramático, quando centrada na figura-protagonista da mulher pura, vítima de um rapto especial, porque pensada como virtual companheira do comandante. No ataque à cidade, nas cenas do acampamento e, em especial, na seqüência noturna temperada de cantos e danças folclóricas, o filme desenha o perfil da mulher nesse mundo particular: marcada pela origem comum do rapto, ela se destina à loucura, quando vítima do sadismo extremo, à indignidade, ao ser vítima do desprezo após o uso, ou se tiver sorte e recursos, à única dignidade possível, a de mulher eleita pelo chefe.

Diante desse quadro de alternativas, permanece em suspenso o destino de Olívia. Isolada da vida do grupo, permanece em cela fechada, como prisioneira ainda não assimilada ao bando, corpo estranho que não se contamina com o mundo cangaceiro. Os projetos de Galdino reservam-lhe o destino certo de mulher eleita, mas o ciúme de Maria Clódia impede a ação livre do Capitão, que a mantém sob custódia, a pretexto de um pedido de resgate que, como ele próprio sabe, nunca será pago. O impasse criado pela intervenção de Maria Clódia fornece o tempo para que se amadureça o sentimento de Teodoro e ganhe desdobramento um drama já anunciado na própria cena do rapto, ocasião em que as imagens foram cuidadosamente escolhidas para identificar os protagonistas e diferenciá-los do resto do bando. Desde lá, a decupagem havia trabalhado para marcar o tipo de interesse de cada um frente

à figura da professora. O jogo de olhares tornara claros o desejo sexual de Galdino, disfarçado depois em busca de resgate, para evitar conflito com Maria Clódia, o ciúme de sua companheira e a preocupação de bom moço de Teodoro, objeto de um plano próximo que o focaliza separado, pela primeira vez, para sublinhar o seu envolvimento no episódio.

Diferenciados do conjunto, os protagonistas vivem o drama de amor e ódio, numa seqüência de lances que cumpre o programa romanesco usual. Se, em *Deus e o diabo*, a inexistência da dicotomia civilização-barbárie confere às mulheres um papel completamente diferente na economia do drama, em *O cangaceiro*, como no *western* clássico, a função da mulher pura é despertar os bons sentimentos do herói e motivar sua luta contra as figuras do Mal. No filme de Lima Barreto, sua presença é fruto do rapto; no filme norte-americano, ela pode vir do Leste, trazendo um sopro de civilidade e inspirando o herói no combate pela legalidade (ver *Paixão dos fortes* [1946], de John Ford). Lá como cá, na sua dignidade, a mulher pura é um elemento de estabilização, e se opõe à figura que lhe antecede, já condenada por uma assimilação à incivilidade que não lhe deu maiores opções: mulher do *salloon* ou mulher do acampamento cangaceiro, essa figura condenada funciona como espelho do desregramento desse grupo entregue aos instintos, na condição-limite de uma luta pela sobrevivência que se faz à margem, ou à distância, do progresso.

Olívia, cumprindo o esquema romanesco, sensibiliza Teodoro, que, por amor, assume o risco de promover a fuga, numa postura de justiceiro que contrasta com sua conivência anterior de cangaceiro entediado e omisso diante da crueldade dos companheiros. Se a polidez de seus atos já o diferenciara do grupo, sua educação não fora suficiente para a conversão que Olívia vem provocar. Apaixonado, Teodoro sai da casca de ceticismo e procura se redimir aos olhos da donzela. E não é outro seu trabalho em toda a primeira fase da fuga, tempo de provação do herói. Perseverante, pelo gesto de salvação e pela palavra, ele ganha a confiança de Olívia e também a dos espectadores. O seu discurso acentua a diferença radical que o caracteriza como cangaceiro "por acidente", que "não é como os outros". Aceitando totalmente o referencial da

professora, Teodoro endossa as acusações que o moralismo da heroína endereça aos fora-da-lei, seus companheiros de cangaço. Emocionado, explica sua origem de sertanejo honesto e sua queda, fruto da fatalidade. A educação, nas mãos de padres da cidade, o havia preparado para um outro destino, mas o crime acidental o transformou, por segurança, num cangaceiro.[3] Sob a capa de bandido, esconde-se um homem educado e capaz de sentimentos mais elevados, em contraste com o mundo dos baixos instintos e da ambição cega de Galdino e seus capangas.

Sua longa explicação configura a história de um equívoco. De modo semelhante ao freqüente percurso de heróis do *western*, Teodoro cumpre um trajeto de reparação e prova de honestidade. Tudo no filme o transforma em caso especial de essência honesta que tem no amor de Olívia a ocasião para expulsar as impurezas de cangaceiro. Reserva-se total silêncio frente ao passado de todos os seus companheiros e não há como não ver, na perspectiva do narrador, um endosso ao discurso da personagem. Resulta que Galdino é mau, por essência, assim como aqueles que o seguem. Não é isto que está expresso em suas faces rudes, bem distintas da expressão mansa de Teodoro? Não é isto que confirma a própria ação de Galdino, que usa da tortura e da violência para descobrir o paradeiro de Teodoro?

Marcando nitidamente a oposição entre o moral e o imoral, entre o universo do amor altruísta e o da posse, entre o educado e o selvagem, entre ordem e desordem, o duelo Teodoro-Galdino cristaliza o embate de forças que o filme trata de assumir como princípio essencial de sua composição.

Nesse embate, há um solo comum que une os adversários: ambos são fruto da terra. Galdino é a figura da violência que traz morte e destruição; mas, enraizado, é fiel à tradição, encarna as forças da permanência. Como um produto natural do sertão é porta-voz da sua linguagem como ninguém, pois não entende outra. Teodoro é a figura do diálogo.

3. Uma forma de adesão ao cangaço, considerada bastante freqüente, e até típica, pelos sociólogos, é transformada, no filme, em situação especial de inocência e boa índole exclusiva ao herói.

Cangaceiro, não é como os outros, pois fala também a linguagem do civilizado. Galante no amor, assume seu percurso de cavalheiro até onde tal empresa se compatibiliza com sua fidelidade às origens. À paixão por Olívia, sobrepõe-se a paixão pela mãe-terra, seu apego inabalável pelo sertão que já o trouxe de volta uma vez.

No descanso da fuga, que dá ensejo ao longo diálogo romântico, ao pé do fogo e junto à natureza, Olívia descobre seu destino de mulher feita para Teodoro e propõe a união para uma vida feliz na cidade. Ele revela, então, todo seu passado para reafirmar seu "instinto de bugre", o sentimento da terra que não pode abandonar: "Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanchada no sangue". Sentimental, eloqüente, com a mão no peito e o olhar lançado no vazio, Teodoro proclama: "Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro, seja como for". O comentário musical procura intensificar o efeito sentimental de sua convicção sertaneja, e o diálogo se completa com Teodoro assumindo o destino trágico de uma felicidade impossível, porque sujeita a condições irreconciliáveis:

> *Mulher e terra são uma coisa só; a gente precisa das duas para ser feliz; lá* [na cidade], *mesmo com você, eu morria, pois me faltava a outra.*

Polarizados na luta, Galdino e Teodoro desfilam retóricas complementares: do primeiro, é a retórica dos estratagemas do poder, da astúcia e eficácia no mal; do segundo, é a retórica dos sentimentos, da mensagem de amor altruísta e fidelidade às origens no bem.

Teodoro é a alma pura do sertanejo. Galdino é anomalia, sua face adulterada. Corajosos e unidos pela raiz, é do seu feitio levar o gesto às últimas conseqüências. Um desfecho duplamente trágico vem coroar a oposição irreconciliável: morre Teodoro, em nome do amor a Olívia e celebrando seu apego à terra; morre Galdino, obcecado pela vingança e vítima do movimento de destruição deflagrado pela sua própria violência. O paralelismo da montagem sublinha a oposição das agonias: em primeiro plano Galdino, com suas mãos fincadas na terra, exibe os dedos cheios de anéis, cujo brilho procura comentar ironicamente esse fim que resulta da vaidade e da ambição desmedidas, sobrepostas

à coragem inerente ao espírito sertanejo; caído junto de um filete de água, Teodoro agarra um punhado de terra e uma planta para declamar, pela última vez, seu amor ao sertão. Morto o herói, a música sentimental, tema de Teodoro, substitui o tom dramático da pontuação das agonias. Para intensificar o efeito, o seu corpo funde-se à terra e desaparece numa trucagem que procura reiterar, pela imagem, o discurso da personagem e do comentário musical.

Selado o destino dos protagonistas, o epílogo nos reserva o retorno do *tableau* elegíaco da abertura. O cangaceiro, transformado em arquétipo, desfila diante da câmera para compor a homenagem final. Identificados começo e fim, completa-se a moldura e fecha-se o círculo dessa incursão aventurosa e dramática no mundo das ações violentas e das paixões fortes desses cavaleiros errantes. A imagem-emblema encerra o discurso para se fixar, insistindo num traço essencial do retrato: o cangaceiro é emanação da terra.

Força telúrica, o cangaceiro é objeto de uma representação eloqüente que procura aliar a condenação à homenagem. Ambas reconciliadas porque o olhar é distante: o narrador o caracteriza como figura do Mal, porém o redime porque o dissolve na natureza. Como tipo humano, ele emerge como uma espécie de ramo patológico, presa das paixões e desgarrado, da genuína população regional, derradeira reserva de pureza que carrega intactos os traços sentimentais da "alma brasileira".

Na sua busca do retrato peculiar-pitoresco, o olhar que *O cangaceiro* deposita sobre o fenômeno do banditismo social, próprio ao mundo rural pré-capitalista (Eric J. Hobsbawm), é marcado por um modelo burguês do movimento histórico. Olhando para o universo rural como realidade imóvel, mundo selvagem não assimilado ao progresso, faz dele objeto de referência nostálgica que pressupõe a distância. Como a eliminação do cangaceiro já neutralizou o que havia nele de ameaça, é possível a representação que inclui o elogio. Se, em *Deus e o diabo*, o elogio ao cangaço vem do caráter pré-revolucionário de sua violência, aqui importa apenas sublinhar seu vínculo à terra e fazer dele a face adulterada de um sentimentalismo de boa índole próprio ao sertanejo. Da violência, nada frutifica, e o papel do cangaceiro num processo mais

As mortes paralelas de Galdino e Teodoro destacam o contraste entre vaidade e altruísmo

amplo é visto apenas como o de obstáculo às forças da ordem e do progresso. Temos, portanto, a elegia de um tipo humano arcaico porque incompatível com o processo civilizador, porque marginal ao movimento da história. Estamos no pólo oposto frente ao filme de Glauber. O arcaísmo não é resultado de uma reflexão sobre a história da consciência sertaneja que vê no cangaço um momento fundamental do seu processo.[4] Em *Deus e o diabo*, o fenômeno regional é ponto inserido no movimento global que define uma vocação universal para a liberdade, vocação que se realiza também através do cangaço, cujo destino trágico é função das condições históricas adversas em que se dá sua rebeldia. No filme de Lima Barreto, o cangaceiro é resíduo de natureza não dominada, onde prevalecem os instintos. Tal natureza, no entanto, é raiz e, como tal, assumida como componente da nacionalidade, desde que domesticada e traduzida em sentimentos civilizados que expressem a incidência da ordem nessa energia.

Digressão sobre o regionalismo a partir da questão do "ponto de vista"

Na homenagem ao cangaço, a preocupação com a peculiaridade nacional parece estabelecer um elo que identifica cangaceiro e pintor do retrato, mas o pressuposto dessa homenagem é, como vimos, a separação. Na relação narrador-personagens, há um esquema sujeito-objeto que me faz retomar as observações feitas a propósito de *O pagador de promessas*. O olhar de *O cangaceiro* exibe aquele mesmo centro fixo identificado de modo particular ao urbano-industrial, e há, em termos da concepção do espetáculo, princípios comuns de boa fatura. Nesse sentido, não surpreende que *O cangaceiro* siga de forma mais nítida as regras clássicas, uma vez que aplica a receita com ortodoxia, enquanto que *O pagador de promessas*, dez anos depois e dentro de outra conjuntura de produção, apresenta alguma flexibilidade. Esquematizando a experiência e ajustando imagem e som a um padrão de qualidade que vem basicamente das convenções vigentes no mercado internacional de cinema, ambos partem da hipótese de que essas convenções são compatíveis com as necessidades de expressão decorrentes das particularidades do objeto focalizado. Na verdade, é exatamente diante dessas particularidades que o estilo se mostra pré-fabricado. O olhar depositado sobre a cultura local – o folclore sertanejo ou as danças de origem africana da cidade – a transforma em espetáculo que serve de adorno ao eixo das ações que compõem a intriga; e a presença dessa cultura é resultado de encenações que se desenvolvem segundo os princípios coreográficos da boa ordem hollywoodiana. Em ambos, afirma-se de diferentes formas o mesmo jogo de proximidade, na aparência e distância efetiva frente às personagens e seu universo.

O cangaceiro, em particular, apresenta traços comuns a certa literatura regionalista, na construção que marca a distância narrador-narrado, na insistência do elemento pitoresco e na exaltação do sentimento nativista.[5] Tentando produzir um retrato eloqüente de um tipo de vida e de mentalidade, empenhado em tematizar os costumes locais, *O cangaceiro* denuncia, a cada passo, sua distância frente às personagens, havendo uma certa correspondência entre seu paisagismo de nuanças fotográficas e o estilo verbal dos escritores citados por Walnice Nogueira Galvão quando aponta esse mecanismo na literatura. Nesse particular, o recuo até *O cangaceiro*, nessa análise, traz a vantagem de permitir a caracterização desse mecanismo no cinema, em uma de suas manifestações mais típicas. E marcar mais explicitamente a particularidade de método própria a *Deus e o diabo*, cujo trabalho de narração define, pela multiplicidade de mediações presentes, um movimento mais complexo de incorporação ao discurso fílmico das significações elaboradas pela própria experiência sertaneja.

4. Se pensarmos a realidade do sertão como alterável em função de uma dinâmica que combina forças internas e influxos externos, os dois filmes esquematizam a "unidade do sertão" em direções opostas. *Deus e o diabo* tende a interiorizar tudo, transformando a história local em movimento endógeno, dotado de uma lógica própria, enquanto que *O cangaceiro* tende a exteriorizar todo o movimento, tomando o progresso como algo puramente exógeno.

5. Tomo aqui como referência os estudos de: Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, [1959] 2006; *Literatura e sociedade*, [1965] 2006 e *Vários escritos*, [1970] 2004; Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, [1972] 1986 e *Saco de gatos*, 1976; Lúcia Miguel Pereira, *Prosa de ficção (1870-1920)*, [1957] 1988; Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, [1970] 1997.

Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa apresenta uma solução, em termos de foco narrativo, que constitui uma forma possível de superação desse esquema regionalista: a totalidade do texto se produz como monólogo-conversa do narrador-personagem, jagunço, sertanejo. O que acontece em *Deus e o diabo* não é exatamente isto; há um embaralhamento de mediações, mas é possível estabelecer a aproximação. O paralelismo entre Glauber Rocha e Guimarães Rosa já foi apontado em outras ocasiões, notadamente por Norma Bahia Pontes.[6] No seu artigo, ela aponta a tendência em ambos autores a subjetivar a narrativa, encontrar correspondências entre o estilo do contar e as emoções. Evitando a mera descrição do fato, a distância, ambos estariam preocupados em representar a sensação, a experiência do fato tal como vivida pelas personagens. Essa observação particular aplica-se a um leque bem variado de estilos, incluídas as soluções de Glauber Rocha e Guimarães Rosa. Creio que a aproximação se define melhor se a ela acrescentarmos o paralelismo existente a partir da questão do foco narrativo.

A invenção de Riobaldo, narrador único no livro de Guimarães Rosa, permite um trabalho, na linguagem, que superpõe as perspectivas de jagunço e escritor, num embaralhamento impossível de desatar, fazendo do texto o ponto de acumulação, de convergência, da transfiguração erudita – que trabalha na escala do universal – e do discurso enraizado – que trabalha na escala da experiência regional do sertão. A crítica literária já apontou as implicações contidas nesse estratagema e a fórmula que encontrou para, sinteticamente, expressar a dialética do particular-universal inscrita no texto de Guimarães Rosa e que foi, sintomaticamente, emprestada por mim na caracterização do filme de Glauber: nele, o sertão é o mundo. No livro, a condição jagunça não se representa apenas de fora, como um objeto a descrever, mas se representa de dentro, como forma de ser a exprimir.

Em *Deus e o diabo*, caminha-se na mesma direção na abordagem da experiência sertaneja, mas a mediação do cordel e seu diálogo com o

6. Norma Bahia Pontes, "Aproximações literárias e criação crítica", in Glauber Rocha *et alli*, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965, pp. 183-88.

espectador não têm o mesmo estatuto que a fala de Riobaldo. Na obra literária, a descontinuidade entre a comunicação escrita e a oral pode trazer a clara indicação de que a "fala" é invenção da escrita de Guimarães Rosa, mas a afinidade de suas matérias (em ambas, é a língua que se trabalha e se recria) não traz os mesmos problemas enfrentados pelo filme. Neste, imagem e som tentam se compatibilizar com o tom do cordel, e o resultado, se marca uma nítida superação da ficção regionalista, não chega, porém, a permitir o mesmo grau de identificação narrador-personagem alcançado no livro. *Deus e o diabo* compõe um todo heterogêneo onde a convivência de perspectivas aflora de modo mais evidente. A interação dos mediadores, a sua textura descontínua, a modulação do tempo e as variações de tom aproximam o estilo da narração às características das personagens de modo bastante distinto. Há, no entanto, uma semelhante superação da distância sujeito-objeto, uma vez que está ausente aquele olhar de regras reconhecíveis que projeta toda a estranheza do lado do focalizado. A estranheza, se existe, transfere-se para o nível da própria organização do discurso, como o jogo de ambigüidades em *Grande sertão: veredas*.

Ao acentuar o aspecto "foco narrativo" em minhas observações, corro o risco de simplificar a discussão. Sabemos que esse nível da invenção, isoladamente, não diz tudo sobre as alternativas encontradas por escritores e cineastas na superação do descritivismo. Evidentemente, não basta a adoção do monólogo do jagunço para que se obtenha o resultado conseguido por Guimarães Rosa. Assim como não basta a introdução do cantador de cordel para que se obtenha os resultados próprios a *Deus e o diabo*. No cinema, o caso de *A grande feira* é significativo.[7] Esse filme emoldura a sua narrativa com uma cena onde vemos a figura de um poeta popular que lê, para uma audiência de rua, a própria estória que acompanhamos no seu desenvolvimento. Entretanto, essa sugestão de que a estória se tece nos moldes da voz do poeta não incide sobre a organização das imagens. A estória se representa sem levar em conta tal

7. *A grande feira*, dirigido por Roberto Pires, produção baiana de 1962. Glauber Rocha foi diretor de produção desse filme.

mediação, em tese presente, mas na prática descartada no corpo da narração, que constrói os diferentes episódios dentro do estilo convencional do filme clássico. O cordel ilustra, não informa a narrativa.

A técnica do monólogo e as técnicas de narração sonora de *Deus e o diabo* permitem, cristalizam, propostas complexas de descentramento do discurso, de transfiguração mútua do erudito e do popular, mas o fazem porque articuladas a outros elementos. Estes podem vir da sintaxe, das expressões vocabulares, dos neologismos, das citações, como no caso de Guimarães Rosa; ou da particular decupagem, encenação e arranjo geral que marcam o filme de Glauber. No fundo, é dessa dificuldade em localizar a fronteira entre as perspectivas que convergem no texto ou no filme que resulta sua riqueza de significações e o espaço de ambigüidade que desafia leitor ou espectador.

A breve referência à obra de Guimarães Rosa e a longa análise dos filmes de Glauber Rocha nos fornecem exemplos específicos de um tipo de superação do esquema regionalista. Essas soluções, no entanto, não constituem formas exclusivas de encaminhar essa superação. Seria um equívoco estabelecer um referencial dicotômico onde só haveria lugar para a redução regionalista e, no outro pólo, para o tipo de superação aqui estudado. Há um leque mais amplo de alternativas e, em termos de cinema, o contraponto entre *Deus e o diabo* e *O cangaceiro* não pode ser tomado como expressão de uma oposição binária de alcance geral.

Um parêntese para comentar um filme contemporâneo a *Deus e o diabo* nos fornece a evidência disso. Trata-se de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, adaptação do romance de Graciliano Ramos, obra literária que nos permite também apontar relações sugestivas dentro das considerações acima.

No filme *Vidas secas*, temos o típico exemplo da obra que, apesar de inscrita nos moldes da decupagem marcada pelo princípio de continuidade, traz uma representação da vida sertaneja que está bem distante de algo como *O cangaceiro*. Essa distância deve muito à afinidade de perspectivas entre o filme de Nelson Pereira e o livro de Graciliano Ramos, embora as técnicas narrativas utilizadas pelo filme não sejam a tradução exata do que encontramos no romance. Neste é notável a

presença do estilo indireto livre, elemento em grande parte responsável pela superação do descritivismo e pela representação mais complexa da experiência de Fabiano e sua família. No entanto, esse estilo particular ganha seu efeito específico a partir de sua convivência com outros fatores construtivos da obra: a linguagem não-adjetiva, a concisão que recusa a eloqüência, a unidade de ritmo que "solda no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior".[8] Frente ao filme, não é apenas pela consideração de sua decupagem, mas pela referência ao conjunto de procedimentos, que podemos determinar o seu efeito. Se constatamos que, tal como no romance, o arranjo geral define um painel de pontos de vista que apresentam o mundo na perspectiva, ora de uma, ora de outras das personagens, é preciso ver o resultado disso no contexto dos procedimentos da obra.

Esse uso sistemático dos pontos de vista permite a elaboração de uma estratégia de representação frente à natureza e a certas práticas peculiares de trabalho, que marcam uma superação, seja do paisagismo, seja da descrição do pitoresco. A decupagem caracteriza claramente a presença decisiva da natureza no drama de Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia e meninos, evitando, ao mesmo tempo, que essa presença se dê na forma da contemplação desinteressada e estetizante. A utilização recorrente do olhar das personagens como elemento mediador para introduzir as imagens da natureza, ou da própria vida dos homens, garante o efeito desejado. Por exemplo, logo no início do filme, para caracterizar a experiência dos retirantes e a situação limite de calor e seca, os planos do sol são enxertados a partir do gesto do menino maior: é o seu olhar que deflagra o nosso, numa montagem que nos faz partilhar do seu ponto de vista. Quando vem a chuva, na seqüência seguinte, é o olhar de Fabiano e Sinhá Vitória que nos orienta. No retorno da seca, ao final do filme, é novamente o olhar do menino maior, aliado ao seu matutar em torno da palavra inferno, que orienta nossas observações. No momento mais dramático da espera de chuva, ocorre uma montagem exemplar que inverte a ordem dos planos: temos um plano geral do céu onde a câmera

8. Antonio Candido, *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, [1956] 2006, p. 66.

olha de frente para o sol, numa imagem que bem poderia ser parte de um outro filme com outros objetivos, até de um cartão postal; mas, sem demora, o filme nos fornece o contracampo no plano seguinte que revela toda a família, estática, a olhar o horizonte e o sol do plano anterior, na esperança de que uma nuvem venha trazer algum indício de chuva. Esse contracampo evidencia a regra de *Vidas secas*: a natureza se faz objeto de atenção na medida em que seu movimento deixa de ser mero espetáculo, para se afirmar como fator de produção, instância limite do desafio à sobrevivência. Apesar de quase sempre observá-las de fora, a narração segue a experiência das personagens, não se antecipando a elas na introdução de novos dados nem fornecendo explicações contextuais que escapem à visão da família de Fabiano. Ou seja, a narração não sabe mais do que eles e é somente no final que, a partir da presença direta do texto de Graciliano Ramos, sua experiência é posta em perspectiva.

Se quisermos usar a oposição lukacsiana entre o narrar e o descrever, o filme de Nelson Pereira, representando os fenômenos na medida de sua significação para os homens dentro de condições determinadas, fica nitidamente ao lado do narrar. Por oposição ao paisagismo de um filme como *O cangaceiro*, *Vidas secas* se caracteriza como obra realista, tal como a define Lukács. O próprio trabalho de Fabiano não se mostra simplesmente a nós pelos seus detalhes curiosos e pelas novidades que traz ao olhar urbano.

Na seqüência em que o vaqueiro doma a égua, utilizando a roupa especial que notabiliza o cavaleiro da caatinga, o filme evita o tom exótico pela presença sistemática do olhar mediador do filho mais novo, que observa o pai com admiração (nisto, o filme segue o romance). O fato assim representado não é simplesmente o de Fabiano domando a égua, para nosso olhar admirado; é o do menino observando o pai para, em seguida, procurar imitá-lo, numa atitude universal com a qual nos identificamos. Nessa atitude do menino, há implícito um discurso sobre a reprodução, que faz do menino um futuro Fabiano, que faz desse ato universal de imitação a forma pela qual ele se educa para substituir o pai naquelas condições sociais particulares, desempenhando o mesmo papel. Nesse discurso implícito, está a superação do descritivismo, do

olhar distante, da observação do sertanejo como um Outro radicalmente separado de mim.

Diante de certos costumes locais, não é outro o estratagema do filme. Na seqüência da cidade, a cerimônia da igreja interessa enquanto experiência de Fabiano ou de Sinhá Vitória. E a dança folclórica da cena noturna revela-se também índice de uma estratificação social: tal como os bens culturais mais urbanizados, também a manifestação local é negada a Fabiano que está preso e se faz para o olhar do poder, o coronel. Estamos longe do folclore ilustrativo para o olhar exclusivo do espectador, que encontramos em *O cangaceiro*.

Esse domínio do olhar das personagens não é, entretanto, suficiente para produzir o efeito conseguido pelo filme. Ele é capaz de produzir a momentânea representação da experiência da personagem, tal como observei quando da análise de *O pagador de promessas*. Para o efeito global, é necessária sua articulação com outros traços de estilo manifestos nas operações do narrador: o tratamento do som, o ritmo e o tom despojado de tudo, que marcam a adesão às personagens em diferentes níveis. Assim como, no romance, o estilo indireto livre ganha significação particular em função do tipo de frase de Graciliano Ramos, mesmo quando é do narrador a responsabilidade exclusiva pelo enunciado (que não é pensamento da personagem), no filme, o olhar da câmera, mesmo quando não mediado, carrega a mesma lentidão e paciência, traz o mesmo laconismo das personagens. Há uma decisiva ausência de qualquer reforço emocional pelo som *off*. Não se utiliza música, de qualquer espécie, e o som fica reduzido àquilo que emana da ficção que desfila na imagem. Há uma única exceção: a presença de som *off* no primeiro e no último plano do filme, onde o ruído do carro de boi, pela estridência, tem função dramática fundamental.

Na mesma direção, define-se a questão da intriga em *Vidas secas*. O romance se organiza pela justaposição de episódios que guardam certa descontinuidade. Se é possível estabelecer uma cronologia, esta se impõe pela própria lógica das relações com o meio, na sucessão dos ciclos de inverno e seca, e a sociedade, na sucessão de etapas do trabalho, não havendo, no entanto, uma definição clara de que se deve passar de

um certo detalhe da vida de Fabiano a outro, segundo uma tessitura bem concatenada de eventos cotidianos. O filme, ao tornar a sucessão de episódios mais linear, minimiza o caráter de justaposição ressaltado no livro. Neusa Pinsard Caccese apontou muito bem essa diferença, mas creio que radicalizou no julgamento, atribuindo a essa linearidade um peso muito grande, como se ela comprometesse o projeto.[9] Ela parte da hipótese de que o romance, na sua totalidade, se constrói a partir do ponto de vista das personagens. Creio não ser o caso. Há uma organização transcendente, um trabalho de enunciação que define um nível próprio de coerência e domina o painel de perspectivas.[10] *Vidas secas*, o romance, não abole a cronologia; é possível discernir um antes e um depois no arranjo geral. *Vidas secas*, o filme, ao tornar essa cronologia mais palpável, acentua, na concatenação, a presença de um centro organizador, diluindo as visões das personagens no fluxo contínuo das ações. Evidentemente, há uma alteração de sentido e de efeito (e alterações há muitas na passagem do romance ao filme), mas o lado convencional do filme, sua linearidade e obediência a padrões clássicos de decupagem, não chega a marcar uma drástica naturalização do romance. A linearidade operada no filme não significa um ajustamento ao padrão convencional pela eliminação do que há de complexo no livro, pois está acompanhada de uma série de operações de estilo que afinam sua perspectiva com a do romance e o distanciam do modelo clássico de construção ficcional no cinema.

Se a construção espacial respeita o jogo da decupagem clássica, a presença da câmera na mão (embora reduzida a casos de câmera subjetiva)

9. Neusa Pinsard Caccese, "*Vidas secas*: romance e fita", in Sônia Brayer (org.), *Graciliano Ramos*, 1977, pp. 158-64. Na dissertação *Tradução fílmica de um texto literário:* Vidas secas, 1979, Anna Maria Balogh Ortiz argumenta em direção contrária à de Neusa Caccese, ao caracterizar as formas pelas quais o filme traduz as funções essenciais, a posição dos "sujeitos enunciantes" e as qualificações próprias ao romance de Graciliano Ramos.

10. Eduardo Peñuela Cañizal, in *Duas leituras semióticas*, 1977, pp. 31-52, aponta as ambigüidades decorrentes da "indefinição posicional" do narrador em *Vidas secas*, o romance. Ao discutir as implicações disto em diferentes níveis de leitura, toma como base a oposição, interna ao processo de enunciação, entre o dito pelo narrador e o visto pelas personagens. Caracteriza, desse modo, a não-coincidência entre o visto e o dito, evidenciando a relação disjuntiva entre narrador e personagens.

e, de modo mais decisivo, o ritmo da sucessão de planos afastam *Vidas secas* do filme convencional da indústria. Nele, a configuração das ações está mais afinada ao ritmo do filme neo-realista, à rarefação que elimina o conceito particular de intriga dominante no cinema produzido em Hollywood. No detalhe, predomina a valorização do olhar paciente que vem de Zavattini; no conjunto, o modelo do narrar lukacsiano. Na retórica de envolvimento, predomina a confiança na dramaticidade própria do fato encenado, que aconselha um despojamento dos gestos e falas e uma fotografia que recusa as nuanças da paisagem e dos rostos para acentuar o sol, foco de luz que a câmera enfrenta em vez de mascarar.

Para tornar mais clara a significação do silêncio de *Vidas secas*, em sua recusa da eloqüência sinfônica, basta comparar sua trilha sonora com a de *O pagador de promessas*, *O cangaceiro* e, de modo especial, com a de *O canto do mar* [1953], filme de Alberto Cavalcanti, praticamente contemporâneo ao de Lima Barreto. Ao contrário do que acontece em *O cangaceiro*, as imagens do sertão no filme de Cavalcanti foram tomadas *in loco*. A apresentação emblemática da terra estorricada pela seca tem grande impacto: em primeiro plano, o chão domina toda a tela e se recorta como a linha do mapa do Nordeste que lhe antecede na tela. O drama da seca se prenuncia na sucessão de imagens de uma família de retirantes que abandona casa e plantação para fugir para o litoral. O tom das imagens não é exatamente igual ao de *Vidas secas*, mas há uma aproximação significativa. A maior diferença vem da trilha sonora. Na fuga da família de Fabiano, o som local, os passos e os olhares definem a proximidade porque, basicamente, não avançam uma significação explícita para o que vemos. Em *O canto do mar*, a partir de certo momento, a música sinfônica, dramática, e a narração *off*, emocionada e ostentando uma eloqüência parnasiana no comentário ao drama da seca, acabam produzindo um efeito contrário à mobilização procurada. Não contribuem para a nossa aproximação do fenômeno, desviando a atenção para as filigranas literárias do texto. Prevalece a postura de distância do narrador que procura se adiantar na definição do significado das imagens. Sua compaixão extremada, expressa em linguagem que busca o refinado mas encontra o clichê, cria um abismo entre a atenção desse olhar

industrial e a experiência dos focalizados, figuras da tragédia regional, objeto do observador distante.

Vidas secas, ao contrário, procura o movimento inverso, deixando mais aberta a leitura das imagens. Evidentemente, sua decupagem é elaborada dentro daquele esquema que Iuri Lotman aponta: o complexo que se constrói para dar efeito de simplicidade. E não podemos aí simplesmente ver a expressão espontânea do real. Em seu laconismo, o filme é abstrato e depura a matéria-prima com que trabalha, como a linguagem não-adjetiva de Graciliano Ramos. É essa concisão, articuladamente à organização do foco narrativo, que permite a superação da eloqüência regionalista. *Vidas secas* traz a presença do narrador transcendente que se comporta como centro fixo, dentro de princípios recusados, por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha; no entanto, apresenta uma diferença radical frente a *O cangaceiro* e *O pagador de promessas*: esse centro opera de modo muito específico e busca um estilo de representação de modo a estabelecer uma aproximação efetiva com a experiência das personagens. Cada um a seu modo, e em função das diferenças entre os recursos de escritor e cineasta, filme e romance compõem um discurso aberto que evita aquela ostentação de um significado claro avançado pelo narrador. Menos capaz de representar o movimento interno da consciência dos protagonistas, o filme não é a tradução exata do romance, mas encontra, pela sua parcimônia, algumas equivalências na tarefa de representar a particularidade da experiência de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e Baleia.

A argumentação desenvolvida até aqui procurou acentuar o quanto é necessário articular a análise de procedimentos específicos – estilo indireto livre, decupagem baseada no ponto de vista das personagens, monólogo do narrador-personagem, mediação do cordel – com a consideração do conjunto da obra para que se possa caracterizar seu sentido e efeito na representação de determinado universo. O procedimento específico oferece certa possibilidade, mas sua função é determinada pela estrutura da obra, pelo contexto de representação onde ele se insere. A mediação do cordel teria outro efeito se o estilo de *Deus e o diabo* não fosse o que é, e outro sentido teria a narração de Riobaldo se diferente

fosse o estilo de Guimarães Rosa. O narrador transcendente, centro fixo de *Vidas secas*, definiria uma outra proposta se as suas operações não estivessem marcadas pelas suas cautelas aqui comentadas.

Em termos da questão particular que me ocupa, não são os procedimentos específicos que, isoladamente, garantem a superação de um tipo de discurso ou de olhar sobre o sertão. A discussão acima nos apontou a variedade de alternativas na recusa de uma representação que só consegue marcar a distância narrador/narrado ou, na busca de fidelidade ao real, só atinge o pitoresco e sua descrição, às vezes aliada a uma explicitação de significados cuja elaboração vem exclusivamente desse centro distante da experiência focalizada.

Ao procurar romper essa distância, *Vidas secas* caminha numa direção marcada pela cautela de quem não se permite avançar conclusões. *Deus e o diabo* caminha em direção oposta, marcada pelo impulso de interpretação abrangente das formas de vida e de consciência presentes no Nordeste rural. Tal impulso exige um enfrentamento direto com o problema da compreensão: como penetrar a consciência e as representações desse Outro, o sertanejo, que é, em última instância, objeto do olhar?

Deus e o diabo não formula, porém faz explodir essa questão. Na tentativa de identificação, de reconciliação radical, faz da separação entre sua origem urbano-industrial e o universo sertanejo um de seus temas, na medida em que exibe, na sua própria estrutura, as contradições do empreendimento. Seu gesto característico é pôr o dedo na ferida através do movimento inverso de quem avança uma resposta antes mesmo de formular o problema, de quem busca uma totalização, uma síntese, antes mesmo de explicitar os termos da contradição a superar.

Num certo sentido, quem explicita os termos da contradição é *Os fuzis* [1964], de Ruy Guerra, como nos deixa claro a análise de Roberto Schwarz.[11] Nesse filme, a experiência sertaneja se configura como universo opaco; e a descontinuidade que separa o mundo de narrador e espectador do mundo da fome é um pressuposto que informa a própria estrutura da obra. Ao contrário de mascarar a distância que

11. Roberto Schwarz, "O cinema e *Os fuzis*", in *O pai de família e outros estudos*, 1978, pp. 27-34.

faz problemática a identificação, *Os fuzis* a torna incomodamente visível, tendendo a descartar um movimento de compreensão da consciência sertaneja.[12] O retirante marca sua presença como ameaça efetiva ao "civilizado", mas seu rosto impenetrável é sinal de uma alteridade radical.

Se *Os fuzis* tende a expor a fratura, *Deus e o diabo* monta estratagemas para dar o salto arriscado. Não cabe discutir qual dos gestos está além ou aquém, se o equacionamento de um ou a totalização problemática do outro. Meu objetivo é, pela acumulação de referências, caracterizar bem este salto porque, na transposição do abismo, não é próprio a *Deus e o diabo* simplificar ou operar a redução de um dos termos ao outro, de modo a costurar as fissuras do real ou da representação. Descontínuo, heterogêneo, assume as ambigüidades, não as dissolve.

Creio que minha análise destacou o fundamental: se a representação, sem reduções, da consciência dominada é um gesto impossível, ou quase, *Deus e o diabo*, ao tentá-la, não reflete o mascaramento da linguagem unificada e universal do cinema dominante, nem se põe ao abrigo da racionalidade que a informa. Pelo contrário, recusa o princípio de ordem dessa linguagem, privilegiando a riqueza das contradições face à clareza, à explicação didática. Na convergência de câmera e cordel, leva ao limite a convivência de perspectivas e constitui um universo tipicamente dialógico, no sentido cunhado por Mikhail Bakhtin.[13]

No filme de Glauber, o dialógico assume sentido pleno, pois na sua textura, sintomaticamente qualificada de barroca, não traz apenas a diversidade de vozes que sublinha um espaço de ambigüidades: o debate é circunscrito em torno de uma questão determinada, de tal modo que uma das instâncias nega justamente o que a outra afirma.

12. O filme de Leon Hirszman, *São Bernardo* [1972], retoma tal estruturação e procura uma decupagem mais afinada com o distanciamento crítico procurado por esse descentramento, trabalhando mais decisivamente a trilha sonora, no contraponto documentário-ficção.
13. Mikhail Bakhtin, *La Poétique de Dostoievski*, 1970. [Ed. bras.: *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997].

Capítulo v

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA

Considerações sobre a estética da violência

Existe, portanto, em toda escritura presente, uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de toda situação revolucionária, cuja ambigüidade fundamental é que a Revolução deve tirar daquilo que quer destruir a própria imagem do que quer possuir. Como a arte moderna na sua totalidade, a escritura literária traz consigo, ao mesmo tempo, a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilaceramento das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes; como Liberdade, ela é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço para ultrapassá-lo.

Roland Barthes

(*Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*)

Do cinema novo*: uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.*[1]

Lutar pela cultura nacional significa, antes de tudo, lutar pela liberação nacional, por aquela base material, essencial, que torne possível a construção de uma cultura. Não existe outra forma de luta pela cultura que não a da guerra popular. Tomemos um exemplo: os homens e mulheres que estão no momento lutando, com suas próprias mãos, contra o colonialismo francês na Argélia não são, de forma alguma, estranhos à cultura nacional da Argélia. A cultura nacional argelina está tomando forma e conteúdo na medida em que as batalhas estão sendo travadas, em prisões, sob a guilhotina, e em todo posto militar francês capturado ou destruído.[2]

1. Glauber Rocha, "Uma estética da fome". *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, jul. 1963, p. 165.
2. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 1968, p. 233. [Ed. bras.: *Os condenados da terra*, 1968].

Há uma semelhança e uma diferença entre a formulação de Glauber Rocha, em termos da estética da violência, e a de Frantz Fanon, em termos da luta concreta de libertação nacional nos países colonizados.

A semelhança está na defesa comum da legitimidade da violência como possibilidade única do colonizado frente à dominação a ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo, de origem hegeliana. Na "situação colonial", estamos no terreno da contradição, e não no da pura diferença: a afirmação do eu se dá pela negação do outro que me nega.

Entretanto, ao fazer uma transposição de nível, o manifesto de Glauber Rocha refere-se à produção cultural, enquanto o texto de Fanon se refere a um processo de luta armada real, em curso na África no momento de sua escrita, processo a que Glauber nos remete na exemplificação que sela a sua metáfora.

Onde Fanon diria "a violência, antes de ser primitiva, é revolucionária", na linha de argumentação de *Os condenados da terra*, Glauber Rocha acrescenta "a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária".

Texto escrito para uma mesa-redonda realizada na Itália,[3] "Uma estética da fome", tal como o livro de Fanon, tem essa dimensão de discurso para o Outro, ou seja, para a consciência do colonizador ou do colonizado que ainda se vê com os olhos do colonizador. Faz parte, portanto, de um processo de legitimação do *cinema novo*, enquanto "barbarismo", enquanto cinema não afinado às convenções do Outro – a indústria internacional. Nessa lógica, é uma proclamação de que o *cinema novo* quer se afirmar pela sua violência aos padrões dessa indústria, pela negação de um conceito vigente, pela liberação frente aos seus cânones. Enfim, pelas operações que implicam o repúdio veemente à imitação da arte "civilizada".

Essa convocação à violência no plano simbólico não apenas se faz nos moldes da convocação a uma violência real mas também opera a partir do mesmo pressuposto: a "situação colonial" vivida pela

3. Na Resenha do Cinema Latino-Americano, realizada em Gênova, jan. 1965.

cultura dos autores. No caso de Fanon, situação que assumia os contornos nítidos da realidade colonial africana e das guerras de liberação. No caso de Glauber Rocha, situação que, se válida como expressão metafórica das condições de trabalho dos próprios cineastas, não tinha o mesmo solo histórico, pois a realidade brasileira não era exatamente a mesma. O estatuto político da sociedade brasileira e sua relação com a dominação externa eram outros e, diante disso, o projeto de libertação nacional dominante nas áreas que discutiam a questão da cultura nacional pautava-se pela adoção do modelo clássico da revolução democrático-burguesa antiimperialista. Atribuía-se à burguesia nacional um papel progressista, num diagnóstico bem diferente do encontrado, por exemplo, em Fanon, que rechaçava qualquer ilusão quanto ao pendor nacionalista dessa classe (para ele, pobre caricatura da Metrópole) nos países do Terceiro Mundo. De qualquer modo, se a luta pelas reformas de base não era tão idêntica à luta anticolonial a que se referia Fanon, uma configuração geral das relações de força internacionais, notadamente a oposição desenvolvido/subdesenvolvido, servia de apoio para uma identificação de perspectivas, para a definição de um destino e de uma luta comuns, sancionados pela identidade do inimigo principal.

Meu interesse é concentrar essas considerações na presença desse modelo colonial na consciência dos cineastas, independentemente da justeza ou precisão do seu diagnóstico, e na perspectiva de trabalho que se elabora a partir daí: a procura de afirmação de uma cultura nacional como instrumento de luta. Na medida em que cineasta, músico, teatrólogo e escritor pensam e trabalham no interior desse modelo, permito-me usar, na minha breve discussão, o próprio esquema de Fanon na caracterização da atitude do intelectual face à colonização. Afinal, esse esquema é parte do nosso referencial dos anos 60.

Fanon estabelece três posturas básicas, por ele mesmo assumidas como fases de um processo:

1. A atitude imitativa, quando o intelectual quer assimilar a cultura da Metrópole e demonstrar sua capacidade de produzir segundo o seu padrão, tomado como Universal.

2. A atitude de rejeição da cultura da Metrópole, quando o intelectual faz um esforço de preservação de identidade e mergulha nas tradições de sua própria cultura ou sai em busca delas, para recuperá-las; aqui, Fanon aponta o aspecto positivo de tal gesto, pólo fundamental de uma afirmação de dignidade das raízes, de uma reabilitação da nação perante si mesma que, na valorização do passado pré-colonial, nega o projeto básico do colonizador no plano ideológico, que se assume como quem veio para trazer a luz e livrar a nação da barbárie; porém, ele comenta as ambigüidades que estão inscritas nesse gesto, pois, conforme o mergulho, tal recuperação pode-se perder no mascaramento da realidade presente, na adesão conformista a costumes esvaziados de conteúdo, sobrevivências de práticas não mais condizentes com as exigências do presente; enfim, esse mergulho pode ser um beco sem saída, ou ser manifestação de um gesto populista essencialmente paternal.

3. Fase de compreensão de que existem relações recíprocas entre a luta pela liberdade e a formação da cultura nacional; o intelectual percebe, com profundidade, que "as verdades na nação estão, antes de tudo, na sua realidade (atual)" e vê na luta pela libertação, pela soberania nacional, o processo fundamental que cria as condições para uma cultura nacional viva, para um renascimento da imaginação e uma renovação das formas de expressão. Esta terceira fase está expressa na própria consciência de Fanon, tal como deixa claro o texto citado na abertura desta discussão.

Nessa definição teórica, como num modelo, as alternativas se apresentam em estado puro. Na verdade, as atitudes possíveis se fazem presentes de modo mais complexo no processo histórico, de uma forma mais embaralhada e, muitas vezes, se confundindo. Olhando para o caso brasileiro a partir desse referencial, podemos, por exemplo, ver manifesta em filmes como *O cangaceiro* uma atitude que funde o imitativo frente à Metrópole e uma valorização do nacional de tom conservador (face já de um projeto burguês-populista?). Por outro lado, no início dos anos 60, encontramos amálgamas curiosos. Torna-se nítida uma vertente crítica que, no cinema e nas artes em geral, procura a superação de um nacionalismo conservador e formal, ataca as alternativas anteriores e debruça-se sobre a realidade presente e suas verdades,

proclamando uma urgente participação na história nos moldes da terceira atitude apontada por Fanon. Esse olhar para o futuro, no entanto, não dispensa a necessidade de, no plano da produção cultural, definir uma perspectiva diante das representações herdadas.

O inventário de Fanon, admitindo que o fundamental é a transformação política, uma vez que o processo de libertação supostamente cria as condições para uma cultura nacional viva, caracteriza a terceira fase sem se deter na consideração sobre os possíveis posicionamentos, do intelectual e da burocracia, diante da herança nacional, diante daquela tradição na qual, segundo ele, o intelectual mergulha mais radicalmente na segunda fase. Fala, de modo genérico, na necessidade de estabelecer a ponte entre o passado e o futuro, mas não desenvolve a discussão sobre o caráter problemático dessa tarefa. A questão da cultura nacional no Brasil pré-64 permite evidenciar alguns problemas.

Naquele momento, o nacional-popular estava (como ainda hoje está, para muitos intelectuais) na ordem do dia. A fórmula cultura nacional popular afirma uma identidade que, de direito, funde as categorias de povo e nação, quase sempre sem uma determinação clara dos termos. E toda a discussão sobre a cultura nacional cristaliza-se como uma discussão sobre a cultura popular. A indeterminação de origem acarreta, no entanto, uma série de esquematizações que, de fato, geram o divórcio frente ao popular, onde a consciência quer ver a sintonia. Se as propostas dos Centros Populares de Cultura [CPCs], as formulações de Ferreira Gullar[4] e as discussões dos cineastas definem o engajamento que Fanon privilegia, o seu nacionalismo cultural se vê muitas vezes enredado em contradições que a crítica pós-64 apontou.[5] A proposta de cultura popular de Carlos Estevam Martins (ver "Anteprojeto do Manifesto do CPC") é um exemplo-limite dessas contradições, gerando paradoxos já apontados por Sebastião Uchoa Leite, em 1965, e por Renato Ortiz, mais recentemente.[6]

4. Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento*, [1965] 2002.
5. *Terra em transe* [1966-67], do próprio Glauber Rocha, é uma das instâncias dessa crítica.
6. Ver Sebastião Uchoa Leite, "Cultura popular: esboço de uma resenha crítica". *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, 1965, pp. 269-90; Renato Ortiz, "Cultura popular: organização e ideologia". *Cadernos de Opinião*, n. 12, 1979, pp. 65-69.

Nela, o popular sofre um esvaziamento de conteúdo, sendo reduzido à mera forma (depósito de protocolos de comunicação) que o intelectual utiliza para conferir comunicabilidade ao conteúdo revolucionário de sua mensagem. Esse esvaziamento se dá por outra via, mas, no fundo, resulta equivalente ao operado na segunda alternativa de Fanon (populismo conservador). Pelo paternalismo, pela distância frente ao popular que lhes é comum, os extremos se encontram: num caso, o objetivo é conservar; no outro, é guiar a transformação e controlá-la. Na perspectiva conservadora, o intelectual se aliena no popular, pela assimilação fetichizada da tradição; numa certa perspectiva progressista, ele se aliena do popular, pela leitura esquemática que dele faz como falsa consciência (por definição). Denuncia a alienação que vê como inerente à produção cultural do povo, sem questionar se esta não é senão a sua forma de entendê-la, de reduzi-la à pura estética.

Obstáculo à formação da consciência transformadora, o popular empiricamente dado é substituído pelo popular construído pelo discurso. O instrumentalismo do CPC, por exemplo, tende a anular qualquer função às representações que não seja a estritamente política. Isto obriga à rejeição do que é dado e à definição arbitrária de um popular reinventado (como em outras esferas se inventou o povo já pronto para assumir sua vocação revolucionária). Desse modo, transforma-se a função do adjetivo: de qualificação que indica o sujeito do discurso, o popular passa a qualificar o seu destinatário, o elemento a conscientizar. O exemplo mais nítido dessa operação é o texto de Carlos Estevam, mas ela não lhe é exclusiva. No debate publicado no livro *Deus e o diabo na terra do sol* (1965), as formulações de Luís Carlos Maciel e Leon Hirszman sustentam a defesa do filme de Glauber como popular na idéia de que ele se põe na "perspectiva popular", define-se como produto alinhado aos interesses do povo-nação. Cito essas expressões para caracterizar o quanto, naquele momento, a condição de popular se definia no circuito fechado da conversa do grupo intelectual produtor da arte engajada. São elas que, aliadas às características de certos filmes, constituem o alvo da crítica, por exemplo, de Jean-Claude Bernardet, que centra fogo nos compromissos do *cinema novo* com o populismo, com a noção de "ida ao povo" como gesto paternal, não dialógico.

No debate, no manifesto, Glauber Rocha muitas vezes parece esquecer o caráter metafórico de sua própria menção à violência do colonizado. A metáfora é produtiva enquanto caracterização e palavra de ordem que informa uma opção de estilo cinematográfico, mas é ilusória se entendida como definição de um gesto que expressa a total sintonia entre o intelectual e a luta do povo-nação, como se essa luta, tal como nos exemplos de Fanon, estivesse em pleno curso, num movimento orgânico e integrado nas vésperas da libertação. Hoje, tornou-se já lugar-comum denunciar essa ilusão, mas, em 1959-64, ela era proclamada em diferentes focos de reflexão, notadamente no Instituto Superior de Estudos Brasileiros [ISEB], onde encontramos a idéia de que era urgente formular a teoria do desenvolvimento, da libertação nacional, porque o momento histórico o exigia e porque tal perspectiva, amadurecida, estava no inconsciente do povo, como uma espécie de ideologia balbuciante e não formulada, sendo tarefa do intelectual explicitá-la.[7] Na perspectiva do ISEB, predominava, na concepção mesma do trabalho teórico, aquela noção humanista da história como projeto, onde a nação-sujeito (substituta da consciência individual-sujeito de Jean-Paul Sartre) definiria suas opções, se autodeterminando e moldando seu futuro.

Diante de formulações como essa, o fundamental aqui não é reiterar a denúncia das ilusões do passado, mas buscar uma definição mais precisa de sua incidência num projeto particular, que tem significação particular, não apenas refletindo as tendências da época, mas afirmando algo original não redutível aos diagnósticos gerais. Nesse aspecto, a minha análise dos filmes de Glauber Rocha procura constituir uma evidência de que há algo neles que ultrapassa as proclamações, ensaios e manifestos. Ou seja, enquanto estruturas específicas, esses filmes não se pautam por aquela coerência que expressa univocamente as racionalizações da ideologia, mas o que há de problemático nessas racionalizações.

Já apontei como, na batalha do cinema de autor e na recusa da postura didático-instrumentalista do CPC, Glauber produz uma incorporação peculiar das representações populares ao seu discurso cinematográfico.

7. Caio Navarro de Toledo, *ISEB: fábrica de ideologias*, 1977.

Nos termos dessas considerações, Glauber, como intelectual, combina, à sua maneira, a segunda e a terceira alternativas de Fanon. Afastando-se do esvaziamento do popular, próprio à sua incorporação como mero adorno ou ao seu uso pelo aspecto comunicativo, seu trabalho enfrenta problemas diferentes, mais vinculados às ambigüidades de seu mergulho, para valer, nos valores da tradição. Não é casual o fato de Glauber lidar com grupos explorados que já sedimentaram um universo de representações próprio, trabalhado e retrabalhado no nível do imaginário – o universo da cultura africana, no caso dos pescadores de *Barravento*, e o universo do sertão, da "civilização do couro", no caso de *Deus e o diabo*. Esses são segmentos da sociedade cuja identidade cultural, ganhando contornos mais nítidos, permite uma aproximação maior com o modelo colonial e tornam aparentemente mais decisiva a tarefa de, juntamente com a análise da exploração do trabalho, recuperar, dignificar o passado nacional. A situação seria outra se o discurso sobre a exploração focalizasse o proletariado urbano, camada pertencente ao Brasil moderno.

Os pescadores e o vaqueiro não trazem em si, dadas, as dimensões da totalidade da nação; mas a operação de isolamento, do sertão ou da aldeia da praia, de construção de um microcosmo, que domina os dois filmes, pode colocar seus contextos como representantes dessa categoria mais ampla do nacional. Independentemente da legitimidade dessa representação, a escolha de segmentos que se ajustam à idéia de que existe um universo de representações suporte de uma identidade verificável tem seu rendimento. Contorna exatamente a questão da identidade, complexa se assumida em termos da totalidade do país.[8] Não há propriamente um puro contornar, pois os segmentos escolhidos já sugerem um tipo de resposta. A visão dualista do Brasil – que opõe o país moderno ao país arcaico – mostra aqui sua vigência: a cultura autêntica da nação está fora da esfera urbano-industrial.[9]

8. Paulo Emílio Sales Gomes equaciona especificamente essa complexidade. Ver seu livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, [1973] 1991.

9. É significativo que, em 1960-63, a chanchada não caiba no conceito do popular privilegiado pela esquerda, avessa às formas urbanas de diversão.

Essa visão dualista, ao valorizar as representações emanadas do país arcaico, condena o urbano-industrial como espaço de contaminação pelo estrangeiro, de produção mercantil sob tutela do imperialismo. O modelo colonial de interpretação reflete-se claramente nessa dicotomia, poderíamos dizer maniqueísmo. E apresenta curiosa inversão de sinais frente à valorização econômica e política, onde o progressismo e as reformas de base são entendidos como reivindicação do país moderno, incluída a burguesia nacional.

O impasse mais evidente, porém, ocorre dentro da própria esfera cultural. A definição de cultura popular, conforme comentado aqui, se vê na condição de afirmar o valor nacional, frente ao estrangeiro, e o não-valor, enquanto alienação diante da dominação de classe. Enredada em duas esquematizações – a maniqueísta, no tocante à oposição nacional/estrangeiro, e a imobilizadora, no que se refere à cultura do povo, reduzida a reflexo mecânico da dominação –, a teoria da cultura popular não consegue estabelecer as mediações entre a sua afirmação no eixo da "situação colonial" e o seu estatuto ambíguo no eixo das contradições internas entre as classes da sociedade brasileira. Não se elabora o aspecto contraditório da representação das classes dominadas. Esta é expressão da dominação e, ao mesmo tempo, resistência a ela, uma forma específica de reelaboração dos valores e não apenas a reprodução e aceitação absoluta deles. Além do mais, em contrapartida, não se elabora também o aspecto contraditório da empresa do intelectual, ou seja, o autoritarismo presente na sua proclamação democrática.[10]

Barravento e *Deus e o diabo* estão, inegavelmente, inseridos nesse contexto de problemas, impasses, paradoxos. Porém, dentro dele, sua condição é peculiar. Marcados pela postura de conscientização própria aos projetos da época, os dois filmes manifestam algo além do autoritarismo populista, pois a boa arte não se reduz a um mero duplo da ideologia. Longe de, simplesmente, refleti-la e mascará-la, evidenciam as suas contradições porque internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização

10. Marilena de Souza Chauí, "Cultura do povo e autoritarismo das elites", in *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, [1977] 1989, pp. 47-85.

do popular. Seguindo a tendência geral, elaboram a crítica das representações das classes dominadas na base do conceito de alienação. Mas, contendo em si um movimento de afirmação dessas representações como resistência, lugar de uma identidade a ser tomada como ponto de partida, esses filmes se marcam também pela adesão e elogio. Assumem, para valer, as significações por elas elaboradas e buscam nelas alguma lição sobre a experiência, não apenas a forma comunicativa.

A teleologia de *Deus e o diabo* pressupõe um plano da história já desenhado. Nesse particular, traz dentro de si as premissas que orientavam também determinadas propostas políticas baseadas num modelo da transformação social como cumprimento de etapas sucessivas já prefiguradas no plano da história, modelo que justificava a aliança dos revolucionários com a burguesia nacional e projetava uma vocação histórica de cunho progressista nos líderes populistas. Na convergência das teleologias, enquanto o discurso político fazia uso de uma terminologia científica, o filme realiza esses pressupostos a partir da mediação da linguagem popular cristalizada na tradição oral. Nesse sentido, o próprio movimento da obra revela, ao invés de mascarar, o quanto a história que estava na cabeça dos não-alienados, dos lúcidos livres de superstições, era afinada com a noção de destino própria à consciência alienada; fica exposta a matriz comum – a lógica da profecia – que orientava a lida de ambas com as aberturas do tempo, a constituição do novo, o futuro. *Deus e o diabo*, contendo em si o duplo movimento aqui caracterizado, procura fazer a ponte passado-futuro proposta por Fanon, impostando a revolução como retomada da experiência rebelde presente na memória que reelabora as tradições do sertão. Se resulta contraditório e mergulha na ambivalência, é porque essa ponte passado-futuro e a reconciliação dos universos separados, na realidade e na ideologia, é altamente problemática. Enfrentando esse desafio maior, o filme paga o preço de seu projeto de totalização.

Quando digo "paga o preço", não penso apenas nos dilaceramentos internos aqui analisados. Penso também nos problemas enfrentados por esse tipo de discurso no debate com as condições imediatas de circulação e consumo que ultrapassam a vontade do cineasta. A estética

da violência recusa as fórmulas do espetáculo convencional, pois estas não podem ser usadas impunemente; via de regra, levam à realização da lógica do mercado e tendem a neutralizar o tom revolucionário da proposta. Ao concretizar a sua recusa, a estética da violência cristaliza-se em filmes talvez por demais complexos para quem exige e acredita numa militância política de efeitos imediatos em grandes platéias. Se a violência permanece metáfora e, num primeiro momento, tende a se confinar na esfera do estético, a raiz do problema não está nos filmes; está nas condições sociais e políticas que determinaram e têm determinado o espaço de intervenção para trabalhos dessa natureza, que enfrentam os desafios e limites próprios a uma produção cinematográfica que, empenhada na crítica, se recusa a assumir uma concepção instrumentalista da cultura popular ou não.

O processo cultural tem suas mediações e a significação – inclusive política – de filmes particulares depende de muitos fatores e evolui no tempo, marcando incidências e provocando transformações, a longo prazo, que se manifestam na própria produção de cinema e nas representações encontradas em diferentes setores da sociedade. Há trabalhos que permanecem na história apenas como sintomas de certas linhas de força vigentes em determinado momento, documentos de época sem maior expressão. Outros são seminais e decisivos para encaminhamentos futuros, tendo seu papel nas reformulações que a experiência obriga a fazer nas concepções que se tem das relações entre arte, ideologia e política. Creio que os filmes de Glauber aqui estudados se encontram entre os últimos e, por isso mesmo, continuam a nos desafiar e a estimular o debate. Realizada em filmes como *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*, a metáfora de Glauber mostrou a sua fecundidade. A estética da fome – no eixo colonizador/colonizado traduzida como estética da violência – expressa, efetivamente, o questionamento à universalidade absoluta de um conceito de cinema engendrado nos centros de decisão internacional. Na verdade, manifesta, na sua particularidade, uma problemática bem mais ampla, não exclusivamente brasileira, marcando a participação ativa, a intervenção que se torna via inspiradora, do *cinema novo* no debate internacional no nível da produção e da própria linguagem.

No plano interno, pela sintonia com os debates mais amplos que lhe foram contemporâneos, o *cinema novo* se definiu como instância de atualização do cinema brasileiro – abertura da brecha pela qual fluíram as experiências e pesquisas mais diversificadas dos cineastas independentes, alinhados ou em oposição, a partir de 1968, ao grupo liderado por Glauber. Daí a analogia freqüente com o modernismo de 1922, usada para selar essa tarefa comum de atualizar a produção cultural.

Na sua resposta às condições de subdesenvolvimento da produção, às exigências do engajamento político e às questões da cultura popular, os primeiros filmes de Glauber compõem estruturas complexas e soluções originais que aprofundam interrogações próprias a um contexto nacional específico sem reduzir seu alcance a essa esfera particular. Seu impacto e significação internacionais não se reduzem a lances de entusiasmo de certa crítica com sede de Terceiro Mundo, nem a golpes de teatro de uma política de festivais. Há um solo consistente que dá força a esses filmes como fator de criação e referência crítica para os novos cinemas que emergiram decisivamente a partir dos anos 60 fora dos grandes centros industriais. Esse solo está na textura dos filmes, fortes porque expressão tensa e desafiadora de um projeto de transformação e seus problemas, limites, utopias e contradições.

Depois de 1964, o cinema de Glauber responderá à crise do projeto com *Terra em transe*, filme que constitui a manifestação mais exacerbada do impulso glauberiano de totalização, impulso sempre peculiar porque traça um esquema do mundo e, ao mesmo tempo, inclui no traçado o excesso de dados, as múltiplas determinações, as abstrações e dúvidas que, via de regra, nos condenam a uma visão fragmentada da experiência e da sociedade. O espaço da cena se amplia: se em *Barravento* a aldeia é o todo ordenado e se em *Deus e o diabo* "o sertão é mundo", em *Terra em transe* mergulhamos em Eldorado – alegoria do trópico enquanto palco da empresa colonial e de seus prolongamentos históricos. Como em *Deus e o diabo*, há uma recapitulação de história, também esquemática (a alegoria do golpe de Estado se desenha a partir de meia dúzia de agentes que condensam as forças em luta). E os movimentos cruzados aí reaparecem: em tudo na estória do golpe se fala a linguagem

do interesse de classe e do jogo do poder arbitrado pelo capital e, simultaneamente, em tudo na confluência dos gestos das figuras grotescas que encenam a história de Eldorado trabalha uma ordem simbólica que revela forças que se explicam com os parâmetros do ritual, da causalidade mágica, do carisma, do sacrifício de sangue. São tais elementos que vão contribuir para que se corporifique a representação do evento político como convulsão geral, cósmica, cuja expressão maior é a metáfora do transe – essa metáfora, como matriz para se pensar a realidade de Eldorado, sela um irônico deslocamento pelo qual a lógica que rege a superstição dos dominados é, em última análise, a melhor explicação para o comportamento das classes dominantes e da esquerda (em *Deus e o diabo*, num processo semelhante, a lógica da profecia fizera a mediação entre o mito popular e o mito iluminista da salvação).

Com *Terra em transe*, o eixo da reflexão se desloca e os movimentos cruzados do cinema de Glauber se tornam mais dramáticos e mais incômodos; provocação de amplos efeitos. A mesma sobreposição de lógicas em princípio incompatíveis vai ocorrer em meio a uma avalanche de gestos e de falas, o ritmo deixando o espectador sem fôlego, trazendo a muitos a impressão de caos, pois o filme não ressalta os esquemas que, dentro dele, organizam a representação; prevalece a sucessão de choques. E o desconforto se acentua porque o característico embaralhamento de focos – a constituição de um discurso de centro instável, onde a própria enunciação traz a marca de um dilaceramento – tem como elemento catalisador a figura do intelectual-poeta-jornalista Paulo Martins. Ou seja, o eixo das oscilações entre adesão e crítica, identificação e afastamento, é uma personagem com que os interlocutores primeiros de *Terra em transe* têm tudo a ver, o que não ocorre exatamente no caso dos dois primeiros filmes. A modulação do ponto de vista vai permitir que, na aparência de uma recapitulação a partir da agonia do poeta, se desenvolva de forma ordenada o esquema do mundo e, simultaneamente, se dê conta do jogo de paixões, ressentimentos, delírios e obsessões da consciência agonizante, pondo em questão os pressupostos estéticos e políticos de toda uma época. Se não faltam lances didáticos próprios à pedagogia presente desde *Barravento*, a tonalidade maior do relato é

a de uma alegoria do desencanto; o *télos* salvacional, presente e problemático em *Deus e o diabo*, é substituído por uma consciência abismal de fracasso. Enquanto Paulo Martins condensa na sua agonia a experiência limite de um período, o filme repõe o debate sobre o nacional-popular – quem é o povo no Brasil? qual é o seu lugar na cena política? –, desmontando o teatro populista.

Em 1966-67, na reflexão sobre a derrota, a articulação dos dados será, portanto, diferente. A violência inscrita na própria forma dos filmes de Glauber se apresenta menos como metáfora articulada à experiência social da fome e mais como uma experiência de choque que se apoia na tensão entre a vontade de ordem, equacionamento, e a acumulação incontida dos dados da crise. O desconcerto é função de excessos, não de carências. E, pelo excesso, vêm a primeiro plano uma iconografia, uma acumulação de fragmentos da experiência e da paisagem de país periférico, um desfile de objetos, símbolos e clichês de comportamento que passam a estabelecer, cada elemento a seu modo, uma relação peculiar com o espectador em desconforto diante da impressão primeira de desordem. O horizonte é ainda o de uma visão totalizadora que tudo encaixa numa ordem geral das coisas; no entanto, é clara a ameaça da força própria, desgarrada, de elementos particulares cujo poder de significação se torna independente de tal ordem geral. O conflito entre um princípio de unidade e a vontade de tudo incluir chega ao limite. O principal vetor ainda aponta para uma afirmação da totalidade e há, na montagem do filme, um sentido de amarração, de encaixes, que procura canalizar a avalanche. Mas define que, entre o esquema do mundo e o dilaceramento, é impossível a escolha (intensifica-se a contradição já presente em *Deus e o diabo*).

Isto posto, ressalta-se o papel-chave do cinema de Glauber nos anos 60. Pois, exposta a crise de uma teleologia da história até então assumida como certeza, em questão a totalidade, as amarras vão se soltar mais nitidamente no momento cultural seguinte: a eclosão do tropicalismo. Quando artistas de diferentes campos responderem ao impacto e às interrogações deixadas pelos transbordamentos de *Terra em transe*, a descontinuidade e a acumulação de fragmentos serão

trabalhadas dentro de outra ótica; o corpo-a-corpo com os dados imediatos da experiência de país periférico não será mais mediado pela armadura teleológica que garantia a salvação e fornecia um critério determinado para separar o relevante do descartável. Uma suspensão de hierarquias colocará em foco alguns pontos cegos do presente que a racionalização anterior recalcava.

Dialogar com as contradições do cinema de Glauber Rocha é fundamentalmente isso: evidenciar pontos cegos. Principalmente os nossos.

Posfácio

Mais de vinte anos depois de sua publicação original, em 1983, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* é finalmente reeditado, agora com estatuto de clássico da crítica cinematográfica.

Como ocorre nestes casos, a força da interpretação obtida é indissociável da exemplaridade e originalidade de sua construção, de seu método. *Sertão Mar* nos apresenta a estética da fome como um estilo cinematográfico que se compõe pela transfiguração de contradições sociais numa forma estética também contraditória, cindida entre vozes narrativas sobrepostas, de origem popular e erudita. Mas, no mesmo movimento, nos ensina como ler um filme, em sua fatura especificamente artística feita de variados e complexos procedimentos audiovisuais, numa iluminação recíproca entre filme e questões gerais, políticas e culturais.

A análise dos quatro filmes estudados em detalhe – dois pares temáticos, em contraponto: *Barravento versus O pagador de promessas*, *Deus e o diabo na terra do sol versus O cangaceiro* – é um modelo de rigor e acuidade. Tornou-se uma referência nestes anos de constituição do campo acadêmico dos estudos cinematográficos, um equivalente para a análise fílmica do que *O discurso cinematográfico*, livro anterior de Ismail Xavier, representou para a teoria do cinema no país.[1] Com *Sertão Mar* aprendemos, pela evidência de uma realização prática, que "é necessário articular a análise de procedimentos específicos – estilo indireto livre, decupagem baseada no ponto de vista

1. Ver Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, [1977] 2005.

das personagens, monólogo do narrador-personagem, mediação pelo cordel – com a consideração do conjunto da obra para que se possa caracterizar seu sentido e efeito na representação de determinado universo" (p. 178). Mesmo nos contrapontos de apoio à argumentação principal, como na discussão da narrativa clássica em *O pagador de promessas*, há uma primorosa demonstração de como analisar um filme, amplamente útil para todos os que se interessam por crítica cinematográfica.

Para um campo em constituição foi, e ainda é, extremamente importante que esta obra, além de pioneira, se mostrasse tão madura na sua relação com a bibliografia internacional. Não há adesismo a modas nem sombra de ecletismo inconsistente. A apropriação da bibliografia teórica é feita em estilo sóbrio e sempre funcional à argumentação. No campo mais "técnico" dos procedimentos construtivos da narrativa, a semiologia do cinema de Christian Metz, os estudos narratológicos de Iuri Lotman e Percy Lubbock, vindos da crítica literária, e a análise fílmica de Nick Browne não são parafraseados, nem mesmo resenhados em alguma introdução (dita) teórica: são, simplesmente, referidos, sinalizando de modo democrático para com os leitores os diálogos subjacentes ao texto.[2] De modo ainda mais notável, a mesma sobriedade preside a relação com gigantes do pensamento crítico, como Mikhail Bakhtin e Erich Auerbach.[3]

A absorção do pensamento de Bakhtin em *Sertão Mar* nada tem a ver com a popularização do autor russo em muitos dos estudos contemporâneos. Seria estranho ao trabalho de Ismail a citação do dialogismo bakhtiniano como marca enobrecedora, externa à análise dos materiais em questão, que às vezes é utilizada como álibi para a identificação das mais variadas "vozes" nos textos, ou mesmo de inusitadas influências estéticas. *Sertão Mar*, com seu característico rigor,

2. Ver Christian Metz, *A significação no cinema*, 1972; Iuri Lotman, *La Structure du texte artistique*, 1973; Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1976. [Ed. bras.: *A técnica da ficção*, 1976]; Nick Browne, "O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*", in Fernão Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, 2005.

3. Ver Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997; Erich Auerbach, *Mimesis*, 1953.

mantém-se no plano da análise imanente, inspirando-se nos estudos do referido autor sobre Dostoiévski[4] para identificar a co-presença, em *Barravento* e *Deus e o diabo*, de princípios formais que constroem um sistema duplo e contraditório de perspectivas, com um foco na cultura popular (marcadamente, a literatura de cordel) e outro na filosofia da história da esquerda intelectual contemporânea aos filmes. É essa justaposição que Ismail aponta como fundamento da feição barroca de Glauber, na obra de quem, como diz o crítico, "o dialógico assume sentido pleno, pois na sua textura [...] uma das instâncias nega justamente o que a outra afirma" (p. 180).

Longe de ser tomada como "explicação" da obra, esta sistematização de suas linhas de força serve para balizar a percepção das muitas incorporações estéticas realizadas por Glauber (o *western*, Brecht, Eisenstein, os planos-seqüência do cinema direto) e da tremenda potência criativa do seu trabalho de direção.

Em suma, os conceitos estão sempre a serviço, nunca subjugando a insubstituível sensibilidade crítica. O esquema, por mais inteligente que seja, nunca "mata" a obra. Ao contrário, ilumina a fruição da permanente pulsação de sentido dos filmes.

Auerbach está também incorporado de modo desassombrado. Primeiro, no modo de estruturação da análise. A cada passo, ela avança num estilo que lembra o de *Mimesis*:[5] um trecho do filme é selecionado e estudado em minúcia, a fim de flagrar um aspecto estilístico da obra, como no "movimento em L" da câmera em *Barravento* que liga terra e céu, sugerindo uma explicação metafísica para a tempestade que muda o destino da comunidade; ou como na "dialética da rarefação-condensação" do tempo, que estabelece o "pulsar como estilo", em *Deus e o diabo*. Estas caracterizações formais atuam como pedras de toque para interpretações mais aprofundadas que o livro vai ensaiando (como, por exemplo, a discussão das concepções de história produzidas em *Deus e diabo*, feita a partir da pulsação rítmica do filme).

4. M. Bakhtin, op. cit.

5. E. Auerbach, op. cit.

Quando passamos para o plano interpretativo mais geral de *Sertão Mar*, Auerbach se faz presente pela utilização do conceito de "figura". Para a organização da análise dos filmes de Glauber, a interpretação alegórica de um evento passado como uma figuração – ou pré-figuração – de um evento futuro, estabelecendo uma teleologia histórica baseada numa progressiva revelação de um sentido último, é deslocada de sua matriz cristã para uma versão revolucionária. Se o barroquismo do autor de *Deus e o diabo* é apresentado através do conceito de dialogismo de Bakhtin, seu profetismo aparece nos termos do "figural" auerbachiano.

Messianismo e cangaço, condensados nas figuras do beato Sebastião e de Corisco, são postos em cena sob uma perspectiva que relê a história das expressões populares como um devir revolucionário. Fica assim caracterizada a síntese artística glauberiana: a revisão das manifestações populares de rebeldia na perspectiva de uma erudita filosofia da História, encenada pela transfiguração de elementos iconográficos, musicais, performáticos, advindos da cultura popular.

A interpretação da estética da fome que emerge do elaborado percurso é esclarecedora: os epítetos de "profético" e "barroco", tantas vezes aplicados a Glauber, tornam-se mais precisos através da caracterização da forma de seus filmes do período pré-64. A versão glauberiana da violência anticolonial – transfiguração estética da proposta revolucionária de Frantz Fanon em *Os condenados da terra* – ganha formulação mais nítida. Não se trata de pura metáfora vanguardista, nem de uma versão "caprichada" da agitação dos Centros Populares de Cultura [CPCs]. *Deus e o diabo* e *Barravento* "evidenciam as suas contradições porque internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização do popular" (p. 191-92), própria à discussão da vanguarda política da época.

Armado dessa interpretação, Ismail chega, na parte final de seu livro, a uma brilhante "digressão sobre o regionalismo a partir da questão do 'ponto de vista'" (p. 168), na qual amplia o quadro comparativo, situando a estética glauberiana em relação aos arranjos narrativos e estilísticos de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, e em relação às outras duas obras-primas da primeira fase do *cinema novo*: *Vidas secas* e *Os fuzis*.

Coroando o círculo hermenêutico de análise e interpretação que conduz *Sertão Mar*, Ismail conclui que "o próprio movimento da obra revela, ao invés de mascarar, o quanto a história que estava na cabeça dos não-alienados, dos lúcidos livres de superstições, era afinada com a noção de destino própria à consciência alienada; fica exposta a matriz comum – a lógica da profecia – que orientava a lida de ambas com as aberturas do tempo, a constituição do novo, o futuro" (p. 192).

Assim, Ismail leva a termo o projeto, sempre almejado mas de difícil realização, de uma crítica que mostre a forma estética como decantação da experiência histórica.

Essa bem-sucedida aposta nas virtudes da análise imanente das obras alcançou uma precisão que superou – no sentido de incorporar uma interpretação mais complexa e profunda – os mais importantes estudos sobre Glauber até então produzidos: a análise, de viés sociológico, de Antônio das Mortes como expressão das contradições da classe média, empreendida por Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*; a interpretação da autoria glauberiana em termos psicanalíticos, de Raquel Gerber, em *O mito da civilização atlântica*; a esquematização estrutural dos traços do estilo glauberiano feita por René Gardies, no seu livro *Glauber Rocha*, o sucinto, mas estilisticamente acurado, "Dialética da violência", artigo de Luís Carlos Maciel, que analisa os dois primeiros filmes de Glauber em termos de uma progressiva autenticidade existencial-anticolonial.[6] Em *Sertão Mar*, autoria e equacionamento de posições de classe no campo cinematográfico – os temas cruciais dessas abordagens anteriores – estão amalgamados numa análise que toma o texto, a composição interna dos filmes, como campo e limite da reflexão: todas as interpretações estão rigorosamente ancoradas na leitura dos arranjos internos aos filmes, de Glauber e dos autores com ele cotejados.

6. Ver Jean-Claude Bernardet, *O Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, 2007; Raquel Gerber, *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, 1982; René Gardies, *Glauber Rocha*, 1974. [Ed. bras. "Glauber Rocha: política, mito e linguagem", in Raquel Gerber (org.), *Glauber Rocha*, 1977]; Luís Carlos Maciel, "Dialética da violência", in Glauber Rocha *et alli*, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1965.

Visto desde a perspectiva privilegiada de um distanciamento já de quase um quarto de século, o caráter canônico de *Sertão Mar* ultrapassa as fronteiras do campo cinematográfico. É um livro capital para a interpretação da cultura brasileira, situando-se ao lado de obras como *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz,[7] ou *A forma difícil*, de Rodrigo Naves[8] – para citar dois autores que também dialogam com a tradição ensaística da geração da revista *Clima*.[9]

Talvez essa importância cultural mais geral seja hoje mais perceptível, até como resultado do trabalho subseqüente do próprio autor. Depois de completar, em *Alegorias do subdesenvolvimento*,[10] um ciclo de reflexão sobre o auge de nosso modernismo cinematográfico, Ismail vem se dedicando a ampliar as conexões do pensamento sobre cinema com a reflexão sobre outras artes, ao lado de sua atenção à produção cinematográfica contemporânea. Trata-se de uma inflexão que busca responder às transformações ocorridas a partir da Nova República. O grande aprofundamento da mercantilização da cultura obscureceu o foro privilegiado da grande obra ao estilo modernista. Frente a isso, o crítico ampliou o leque de materiais focalizados por seu método de análise feito da iluminação recíproca das obras, a partir de cotejos que permitem uma interpretação cultural abrangente baseada nesta atenção "molecular" à fatura dos filmes.

O resultado dessa ampliação do seu raio de ação – que não implicou em diminuição da contundência crítica – foi uma benéfica influência no campo dos estudos cinematográficos, hoje já bem mais diversificado e consolidado, e no terreno dessas relações com outras áreas como a literatura e o teatro. Isso pode propiciar, agora na reedição de *Sertão Mar*, a recepção mais aprofundada que a obra merece, o que tem um horizonte de provocação no panorama cultural contemporâneo.

7. Ver Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*, [1990] 2000.
8. Ver Rodrigo Naves, *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, 1997.
9. Revista *Clima* (1941-44), editada pelos estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, da qual faziam parte: Antonio Candido de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho e Lourival Gomes Machado, entre outros.
10. Ver Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 1993.

Reler *Sertão Mar* nos faz entender a estética da fome não como uma posição entre outras no grande estoque das formas estéticas, mas como uma forma de politizar a estética. Mais do que repor a posição glauberiana, que respondia a uma conjuntura hoje superada, a argumentação de Ismail pode nos ajudar a esclarecer os termos da nova "situação colonial", para citar Paulo Emílio Sales Gomes,[11] esse desafio que agora se repõe em novas bases, obscurecido pela mercantilização geral.

Leandro Saraiva

11. Paulo Emílio Sales Gomes, "Uma situação colonial", in *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, v. II, [1960] 1982, pp. 286-91.

Bibliografia geral

AMENGUAL, Barthélémy. "Glauber Rocha e os caminhos da liberdade", in Raquel Gerber (org.). *Glauber Rocha*, [trad. Júlio Cesar Montenegro]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1973] 1977.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Princenton: Princenton University Press, 1953. [Ed. bras.: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998].

AUGUSTO, Sérgio. "Uma visão de *Deus e o diabo*", in Glauber Rocha *et alli*. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970. [Ed. bras.: *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997].

BALOGH ORTIZ, Anna Maria. *Tradução fílmica de um texto literário:* Vidas secas. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1979.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura* [trad. Heloysa de Lima Dantas *et alli*]. São Paulo: Cultrix, 1974. [*O grau zero da escrita*, trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004].

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 1975.

BENJAMIN, Walter. "The Storyteller", in *Illuminations*. Nova York: Schoken Books, 1969. [Ed. bras.: "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, v. 1, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985].

______. *The Origin of the German Tragic Drama*. Londres: NLB, 1977. [Ed. bras.: *A origem do drama barroco alemão*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984].

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, [1967] 2007.

______. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

______. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, [1970] 1997.

BRAYER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, col. Fortuna crítica, 1977.
BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Nova York: Hill and Wang, 1976.
BROWNE, Nick. "The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of *Stagecoach*". *Film Quarterly*, inverno 1975-76. Berkeley: University of California Press. [Ed. bras.: "O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*", in Fernão Ramos (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005].
BURCH, Nöel. *Práxis du Cinéma*. Paris: Gallimard, 1969. [Ed. bras.: *Praxis do cinema*, trad. Marcelle Pithon & Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992].
CACCESE, Neusa Pinsard. "*Vidas secas*: romance e fita", in Sônia Brayer (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1959] 2006.
_______. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1956] 2006.
_______. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1970] 2004.
_______. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1964] 2006.
_______. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1965] 2006.
CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
CHAUÍ, Marilena de Souza. "Cultura do povo e autoritarismo das elites", in *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, [1977] 1989.
COLLINGWOOD, Robert G. *A idéia de História*. Lisboa: Presença, s. d.
CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC-ISEB, 1958.
CORTEZ, Marcius Frederico. "Relações de classe na literatura de cordel". *Revista Civilização Brasileira*, n. 5 / 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, mar. 1966.
CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1957.
EIKHENBAUM, Boris M. *et alli*. *Teoria da Literatura: formalistas russos* [trad. Ana Mariza R. Filipouski *et alli*]. Porto Alegre: Globo, 1971.
EISENSTEIN, Sergei M. *Film Form*. Nova York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1949. [Ed. bras.: *A forma do filme*, trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990].
ELIADE, Mircea. *Mito e realidade* [trad. Pola Civelli]. São Paulo: Perspectiva, 1972.
_______. *El mito del eterno retorno*. Madri: Alianza/Emece, 1972.
FACÓ, Ruy. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Nova York: Grove Press, 1968. [Ed. bras.: *Os condenados da terra*, trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968].
FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel*. São Paulo: Hucitec, 1979.
GALVÃO, Maria Rita Eliezer. "Cartão-postal: apontamentos sobre *Caiçara*". *Almanaque*, n. 6. São Paulo: Brasiliense, 1978.
GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, [1972] 1986.

_______. *No calor da hora*. São Paulo: Ática, [1977] 1994.
_______. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Paris: Seghers, 1974. [Ed. bras.: "Glauber Rocha: política, mito e linguagem", in Raquel Gerber (org.). *Glauber Rocha*, trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977].
GENETTE, Gerard. *Figuras*, [trad. Ivonne Floripes Mantonelli]. São Paulo: Perspectiva, 1972.
GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. São Paulo:Vozes/ Secretaria de Cultura de São Paulo, [1978] 1982.
_______. (org.) *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura* [trad. Carlos Nelson Coutinho]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
_______. *Literatura e vida nacional* [trad. Carlos Nelson Coutinho]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, [1965] 2002.
HEGEL, Georg W. Friedrich. *Filosofia de la Historia*. Barcelona: Zeus, 1970.
HOBSBAWM, Eric J. B. *Bandits*. Nova York: Laurel Ed., 1969.
_______. *Primitive Rebels*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1959.
HYPPOLITE, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel* [trad. José Marcos Lima]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
JAMESON, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, n. 15, out. 1986.
KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Nova York: Oxford University Press, 1960.
LEITE, Sebastião Uchoa. "Cultura popular: esboço de uma resenha crítica". *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, set. 1965.
LESKY, Albin. *A tragédia grega* [trad. J. Guinsburg *et alli*]. São Paulo: Perspectiva, [1971] 1990.
LINS DO REGO, José. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
LOTMAN, Iuri. *La Structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. Nova York: The Viking Press, 1976. [Ed. bras.: *A técnica da ficção*, trad. Octavio M. Cajado. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976].
LUKÁCS, Georg. *El joven Hegel*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
_______. *Writer and Critic and Other Essays*. Nova York: Grosset & Dunlap, 1974.
MACIEL, Luís Carlos. "Dialética da violência", in Glauber Rocha *et alli*. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do Manifesto do CPC". *Arte em Revista*, n. 1. São Paulo: Kairós, jan.- mar.1979.
MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.
METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.
_______. *A significação no cinema* [trad. Jean-Claude Bernardet]. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, [1957] 1988.
MONTEIRO, Duglas. *Os errantes do novo século*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume/ UFBA/ Fundação Gregório de Mattos/ Fapesp, 2006.
MUNIZ, Edmundo. *A guerra social de Canudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
NAVARRO DE TOLEDO, Caio. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.
NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.
ORTIZ, Renato. "Cultura Popular: organização e ideologia". *Cadernos de Opinião*, n. 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, jul. 1979.
PARANAGUÁ, Paulo (org.). *Le Cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Duas leituras semióticas*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria de Cultura de São Paulo, 1977.
PERDIGÃO, Paulo. "Ficha filmográfica", in Glauber Rocha *et alli*. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
______. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus, 1965.
PONTES, Norma Bahia. "Aproximações literárias e criação crítica", in Glauber Rocha *et alli*. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
POUILLON, Jean. *O tempo no romance* [trad. Heloysa de Lima Dantas]. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.
RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
REISZ, Karel & MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*, [trad. Marcos Margulies]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Embrafilme, 1978.
RIBEIRO TAVARES, Zulmira. "A desmedida com e sem aspas". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 24 jun.1967.
ROCHA, Glauber. "Uma estética da fome". *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, jul. 1963.
______. *et alli*. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Série Roteiros, 1965.
______. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, [1963] 2003.
ROSENFELD, Anatol. "O misticismo popular na obra de Dias Gomes". *Revista Civilização Brasileira*, n. 14, jul. 1967.
SALES GOMES, Paulo Emílio. "Uma situação colonial", in *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, [1960] 1982.
______. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, [1973] 1991.
SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
______. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, [1990] 2000.
SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução à revolução brasileira*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas* [trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Perspectiva, 1969.
VIANY, Alex. "Debate conduzido por Alex Viany", in Glauber Rocha *et alli*. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
WIMSATT JR., William K. & BEARDSLEY, Monroe C. "The Intentional Fallacy". *Sewanee Review*, v. 54, 1946. Republicado in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky: University of Kentucky Press, 1954.
XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, [1977] 2005.
______. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
______. "Glauber Rocha: le désir de l'histoire", in Paulo Paranaguá (org.). *Le Cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. Texto incluído em *O cinema brasileiro moderno*.
______. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

REVISTAS

Arte em Revista, n. 1 e 2. São Paulo: Kairós, 1979.
Cadernos de Debate, n. 5. São Paulo: Brasiliense, 1978.
Poétique, n. 4. Paris: Seuil, 1970.
Revista Civilização Brasileira, n. 1 a 5 / 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965-67.
Revista Escrita, n. 1. São Paulo: Vertente, 1977.

Sobre o autor

ISMAIL XAVIER nasceu em 9 de junho de 1947, em Curitiba, Paraná. Formou-se em Engenharia Mecânica na Escola Politécnica [USP] e em Comunicações Sociais (Habilitação Cinema) na Escola de Comunicações e Artes [USP], no ano de 1970. Ingressou no mestrado em Teoria Literária [FFLCH-USP], orientado pelo professor Paulo Emílio Sales Gomes, apresentando, em 1975, a dissertação *À procura da essência do cinema: o caminho da avant-garde e as iniciações brasileiras*. Em 1980, recebeu o título de doutor com a tese *Narração contraditória: uma análise do estilo de Glauber Rocha, 1962-64*, orientada por Antonio Candido de Mello e Souza, publicada sob o título *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Fora do Brasil, em 1982, tornou-se Ph.D. em Cinema Studies pela Graduate School of Arts and Science, da New York University, onde realizou também seu pós-doutorado, finalizado em 1986. Publicou em 1993 um volume que reúne a tese escrita para a NYU e a tese de livre-docência: *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Desde 1989 desenvolve seus trabalhos com o apoio do CNPq.

Foi professor-visitante da New York University, no Department of Cinema Studies (1995), da University of Iowa, no Communication Studies Department (1998), da Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, na UFR Cinéma et Audiovisuel (1999). Desde 1971, é professor no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua intensa atuação na universidade prolonga-se nas gerações de alunos de mestrado e doutorado que orientou na área de cinema e na participação em núcleos de pesquisa (como o Centro de Estudos da Metrópole).

Xavier é membro do Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira desde 1977, e faz parte do conselho editorial das revistas acadêmicas *Novos Estudos Cebrap* e *Literatura e Sociedade*. Desde 2001, coordena a coleção "Cinema, Teatro e Modernidade" na Cosac Naify. É autor de dezenas de artigos em revistas acadêmicas e de dez livros sobre teoria do cinema e cinema brasileiro.

LIVROS

O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977 (3ª edição revista e ampliada, 2005).
Sétima arte: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.
A experiência do cinema (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1983 (2ª edição com posfácio, 1991).
Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.
D. W. Griffith: o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.
O desafio do cinema (em colaboração com Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
O cinema no século (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
Nelson Rodrigues e o cinema (org. em colaboração com Eugênio Puppo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

ARTIGOS, ENSAIOS E CAPÍTULOS DE LIVROS

"Em torno de *São Bernardo*". *Argumento*, n. 3. São Paulo: jan. 1974.
"Match-cut e montaggio parallelo nei film di Griffith". *Griffithiana*, n. 5 / 6. Gênova: mar.- jul. 1980.
"Metacinema: Avant-garde in the *Tristes Tropiques*" (em colaboração com Robert Stam). *Millenium*, n. 7. Nova York: jun. 1980.
"*Black God White Devil*: the Representation of History", in R. Stam & R. Johnson (eds.). *Brazilian Cinema*. New Brunswick: Associated University Presses, 1982.
"*Barravento*: alienação *versus* identidade". *Discurso*, n. 13, 1983.
"O labirinto da inveja". *Novos Estudos Cebrap*, n. 5. São Paulo: 1983.

"Memories of Prison". *Cineaste*, v. 14, n. 2. Nova York: 1985 (em colaboração com Robert Stam).
"Glauber Rocha: le désir de l'histoire", in Paulo Paranaguá (ed.). *Le Cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
"Critique, idéologies, manifestes", in Paulo Paranaguá (ed.). *Le Cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
"Recent Brazilian Cinema: Allegory/ Metacinema/ Carnival" (em colaboração com Robert Stam). *Film Quarterly*, v. XLI, n. 3. Los Angeles: Spring 88.
"Cinema: revelação e engano", in A. Novais (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
"Alegoria, modernidade, nacionalismo". *Novos Rumos*, n. 16. São Paulo: 1990.
"Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization" (em colaboração com Robert Stam), in R. Sklar & C. Musser (eds.). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
"La estructura melodramática en el cine de los años 80", in *Memoria del XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. Cidade do México: 1990.
"*Iracema*: Transcending Cinéma Vérité", in J. Burton (org.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: Univerisity of Pittsburg Press, 1990.
"Cinéma politique et genres traditionels: force et limites de la matrice mélodramatique". *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 1, Dossier: Le Mélo. Toulouse: 1993.
"Pais humilhados, filhos perversos – Jabor filma Nelson Rodrigues". *Novos Estudos Cebrap*, n. 37, nov. 1993.
"Eldorado as Hell – Cinema Novo and Post Cinema Novo: Appropriations of the Imaginary of the Discovery", in J. King, A. M. Lopez & M. Alvarado (orgs.). *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Londres: BFI Publishing, 1993.
"Eisenstein: a construção do pensamento por imagens", in A. Novais (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
"O cinema moderno segundo Pasolini". *Revista de Italianística*. São Paulo: Universidade de São Paulo, mar. 1994.
"Vícios privados, catástrofes públicas – a psicologia social de Arnaldo Jabor". *Novos Estudos Cebrap*, n. 39, jul. 1994.
"Paulo Emílio e o estudo do cinema". *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, set.- dez. 1994.
"Il cinema moderno brasiliano", in M. Giusti & M. Melani (org.). *Prima e dopo la rivoluzione – Brasile anni '60: dal Cinema Novo al Cinema Marginal*. Turim: Landau, 1995.
"The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age" (em colaboração com Robert Stam e João Luiz Vieira), in R. Johnson & R. Stam (org.). *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1995. (3ª ed. ampliada).
"Parábolas cristãs no século da imagem". *Imagens*, n. 5. Campinas: Editora da Unicamp, ago.- dez. 1995.
"Cinema e teatro: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock", in *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

"The Humiliation of the Father: Melodrama and Cinema Novo's Critique of Conservative Modernization". *Screen*, v. 38, n. 4, Special Issue on Latin American Cinema, 1997.
"O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e as cifras da história em *São Bernardo*". *Literatura e Sociedade*, n. 2, 1997.
"*Os deuses e os mortos*: maldição dos deuses ou maldição da história?". *Ilha do Desterro*, n. 32 [número especial sobre Cinema, Literatura e História]. UFSC, jan.- jun. 1997.
"O cinema brasileiro moderno". *Cinemais*, n. 4, mar.- abr. 1997.
"A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano". *Balalaica*, n. 1, 1997. [republicado em *Nossa América – Revista do Memorial da América Latina*, n. 17, 2002]
"*O que é isso, companheiro?*: as ilusões do olhar neutro e a banalização". *Praga*, n. 3, set. 1997.
"From the Religious Moral Sense to the Post-Freudian Common Sense: Images of National History in Brazilian Tele-fiction". *Studies in Latin American Culture*, v. 17, 1998.
"*A falecida* e o realismo a contrapelo de Leon Hirszman". *Novos Estudos Cebrap*, n. 50, mar. 1998.
"Inventar narrativas contemporâneas". *Cinemais*, n. 11, mai.- jun. 1998.
"Eldorado como inferno: Cinema Novo, pós-Cinema Novo e as apropriações da imagem do descobrimento". *Sexta-feira*, n. 3. São Paulo: Pletora, set. 1998.
"Brazilian Modern Cinema", in J. L. Vieira (org.). *Cinema Novo and Beyond.* Nova York: Museum of Modern Art, 1998.
"Historical Allegory", in T. Miller & R. Stam (orgs.). *A Companion to Film Theory.* Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
"Cinema e tragédia". *Estudos de Cinema*, n. 2. São Paulo: EDUC, 1999.
"Mouvements tatiques pour un temps sans stratégies". *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 7. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999.
"Nelson Rodrigues no cinema (1952-1998)". *Cinemais*, n. 19, out.- dez. 1999.
"De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani". *Estudos de cinema*, n. 2. São Paulo: PUC-SP, 2000.
"Le Cinéma brésilien et la musique". *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 8. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, mar. 2000.
"O cinema brasileiro dos anos 90". *Praga*, n. 9, jun. 2000.
"El cine moderno brasileño". *Archivos de la Filmoteca*, n. 36. Valência: out. 2000.
"Nelson Rodrigues: del teatro a la pantalla". *Archivos de la Filmoteca*, n. 36. Valência: out. 2000.
"Viagem pela heterodoxia". *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n. 14, nov. 2000.
"Alegorias del subdesarrollo", in A. Amante e F. Garramuño (orgs.). *Absurdo Brasil: polêmicas en la cultura brasileña.* Buenos Aires: Biblos, 2000.
"O Cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90", in E. Puppo e V. Haddad (orgs.). *Cinema marginal e suas fronteiras.* São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

"O mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade em *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos". *Novos Estudos Cebrap*, n. 61, 2001.
"Black God, White Devil: the Representation of History", in M. Landy (org.). *The Historical Film: History and Memory in Media.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.
"The Baroque, the Modern, and Brazilian Cinema" (em colaboração com Robert Stam), in E. J. Sullivan. Brazil: *Body and Soul.* Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2001.
"El lugar del crimen: la noción clásica de la representación en la teoría del espectáculo, de Griffith a Hitchcock", in E. Russo (org.). *Interrogaciones sobre Hitchcock.* Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2001.
"As figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90", in J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão (orgs.). *Estudos de cinema 2000 – Socine.* Porto Alegre: Sulina, 2001.
"O concerto do ressentimento nacional". *Sinopse – Revista de Cinema*, n. 8, 2002.
"Il passato e il presente nella poetica di Júlio Bressane", in S. Fina e R. Turigliatto (orgs.). *Júlio Bressane.* Turim: Torino Film Festival – Associazione Cinema Giovanni, 2002.
"Guerras de cinema: a nação do monumental e espetacular". *Sexta-feira*, n. 7. São Paulo: Editora 34, 2003.
"Entrevista especial: cinema brasileiro dos anos 90", a Mário Sérgio Conti, in A. Schwartz (org.). *Memórias do presente – conhecimento das artes: 100 entrevistas do Mais!.* São Paulo: Publifolha, 2003.
"O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem", entrevista à *Contracampo*, n. 8, 1º sem. 2003. Niterói: Programa de Pós-graduação UFF.
"Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema", in L. Camargo (org.). *Literatura, cinema e televisão.* São Paulo: Senac/ Itaú Cultural, 2003.
"Microcosmo em celulóide", in H. Heffner (org.). *Miragens do sertão.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
"Angel with Dirty Faces". *Sight & Sound*, v. 13, n. 1. Londres: Jan. 2003.
"Brazilian Cinema in the 1990s: the Unexpected Encounter and the Resentful Character", in L. Nagib (org.). *The New Brazilian Cinema.* Londres: I. B. Tauris, 2003.
"Walter Lima Júnior e o romance familiar", in Lúcio Vilar (ed.). *Menino de Engenho – 40 anos depois.* João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 2004.
"Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro", in *Devires-Cinema e Humanidades*, v. 2 n. 1, 2004.
"Glauber Rocha: el deseo de la historia", in Eduardo Constantini & Ava Rocha (org.). *Glauber Rocha: del hambre al sueño – obra, política y pensamiento.* Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004.
"A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia", in Mariarosaria Fabris (ed.). *Estudos de cinema – Socine*, Ano VI. São Paulo: Nojosa, 2005.
"O sujeito (extra)ordinário" (co-autoria com Jorge Furtado & Eduardo Coutinho), in Amir Labaki & Dora Mourão (eds.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

"Nelson & Nelson: Mirror Images and Social Drama in *Boca de Ouro*", in Lisa Shaw & Stephanie Dennilson (eds.). *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Londres: McFarland & Co., 2005.
"Humanisers of the Inevitable: Brazilian Film against Barbarism", in Else Vieira (ed.). *City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action*. Nottingham: CCCP-Critical, Cultural and Communications Press, 2005.
"Esthétique et violence", in Dominique Bax (ed.). *Glauber Rocha/ Nelson Rodrigues: théâtres au cinéma*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
"Le Cinéma brésilien moderne", in Dominique Bax (ed.). *Glauber Rocha/ Nelson Rodrigues: théâtres au cinéma*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
"Nelson Rodrigues, du théâtre au cinéma", in Dominique Bax (ed.). *Glauber Rocha/ Nelson Rodrigues: théâtres au cinéma*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
"Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética", in *Alceu-Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 6, n. 12, jan-jun 2006.
"Corrosão, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados", in *Novos Estudos Cebrap*, n. 75, jul. 2006.
"Nelson Rodrigues: Eina besonderes Kapitel im Verhaltnis zwinschen Kino und Theater in Brasilien". *Augen-blick*, n. 38, Marburg (ALE), jul. 2006.
"São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago". *Sinopse-Revista de cinema*, n. 11, set. 2006.
"The Modern and the Contemporary: Two Representations of the Metropolis in Film". *Review 73: Literature and Arts of the Americas*, v. 39, n. 2, nov. 2006.

PREFÁCIOS, RESENHAS, APRESENTAÇÕES E VERBETES

"Prefácio" a André Bazin. *Ensaios – Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
"Prefácio" a Nöel Burch. *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
Verbetes sobre o cinema brasileiro [coor.]. *Encyclopedia of Contemporary Caribbean and Latin American Culture*. Londres: Routledge Pub., 2000.
"Prefácio" a Leo Charney & Vanessa Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
"Prefácio" a Lúcia Nagib (org.). *Cinema da retomada: 90 depoimentos de cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
Prefácio, notas e organização editorial das novas edições de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, *Revolução do cinema novo* e *O século do cinema*, de Glauber Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 2004, 2006.
"Prefácio" a Ella Shohat e Robert Stam. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
"Préface" a Glauber Rocha. *Le siècle du cinéma*. Paris: Magic Cinéma/ Yellow Now, 2006.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS E SUPLEMENTOS DE JORNAIS

"O mal-estar na incivilização". *Cine-Olho*, n. 5 / 6. São Paulo: jun. 1979.
"Evangelho, Terceiro Mundo e irradiações do Planalto" (sobre *A idade da Terra*). *Filme Cultura*, n. 38/39. Rio de Janeiro: abr. 1982.
"O Graciliano herói". *Filme Cultura*, n. 44, ago. 1984.
"Do metacinema ao pastiche industrial". *Folha de S.Paulo*, Folhetim, n. 434, 12 mai. 1985.
"Os lapsos do sistema". *Jornal de Resenhas*. São Paulo: Discurso Editorial-USP/ *Folha de S.Paulo*, 10 mai. 1996.
"Glauber, trágico e nacional". *Jornal de Resenhas*. São Paulo: Discurso Editorial-USP/ *Folha de S.Paulo*, 13 set. 1996.
"O avesso do Brasil". *Folha de S.Paulo*, Mais!, 17 jan. 1997.
"Movimentos táticos para um tempo sem estratégias". *Rumos*, n. 1, dez. 1998-jan. 1999. Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil.
"Anatomia da decadência". *Cult-Revista Brasileira de Literatura*, n. 4. São Paulo: Lemos Editorial, dez. 2000.
"Encontros inesperados" (entrevista). *Folha de S.Paulo*, Mais!, 03 dez. 2000.
"O drama barroco de Glauber Rocha". *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 22 ago. 2001.
"As ironias da formação". *Jornal de Resenhas*, n. 83. São Paulo: Discurso Editorial-USP/ Unesp/ UFMG/ Unicamp/ *Folha de S.Paulo*, 09 mar. 2002.
"O hino ao amor e a zona obscura". *Folha de S.Paulo*, Mais!, 23 mai. 2004.

Índice onomástico

Filmes citados

Acossado (*À bout de souffle*) [1959] Jean-Luc Godard
amuleto de Ogum, O [1974] Nelson Pereira dos Santos
Bahia de Todos os Santos [1969] José Hipólito Trigueirinho Neto
Barravento [1961-62] Glauber Rocha
Boca de ouro [1962] Nelson Pereira dos Santos
Caiçara [1950] Adolfo Celi
cangaceiro, O [1953] Lima Barreto
canto do mar, O [1953] Alberto Cavalcanti
Coronel Delmiro Gouveia [1978] Geraldo Sarno
Deus e o diabo na terra do sol [1963-64] Glauber Rocha
dragão da maldade contra o santo guerreiro, O [1969] Glauber Rocha
Duelo ao sol (*Duel in the Sun*) [1947] King Vidor
encouraçado Potemkin, O (*Bronenosets Potymkin*) [1925] Sergei M. Eisenstein
fuzis, Os [1964] Ruy Guerra
Intolerância (*Intolerance*) [1916] David W. Griffith
Mandacaru vermelho [1960] Nelson Pereira dos Santos
Memórias do subdesenvolvimento (*Memorias del subdesarrollo*) [1968] Tomás Gutierrez Aléa
Outubro (*Oktyabre*) [1927] Sergei M. Eisenstein
pagador de promessas, O [1962] Anselmo Duarte
Paixão dos fortes (*My Darling Clementine*) [1946] John Ford
Rastros de ódio (*The Seachers*) [1956] John Ford
tempo das diligências, No (*Stagecoach*) [1939] John Ford
Tenda dos milagres [1976-77] Nelson Pereira dos Santos
Vidas secas [1963] Nelson Pereira dos Santos

Ficha técnica dos filmes analisados

Barravento [1961-62]
DIREÇÃO E ARGUMENTO Glauber Rocha
PRODUÇÃO Rex Schindler e Braga Neto
PRODUTOR ASSOCIADO David Singer
DIRETOR DE PRODUÇÃO José Telles de Magalhães
PRODUTOR EXECUTIVO Roberto Pires
ASSISTENTE DE DIREÇÃO Waldemar Lima
DIREÇÃO ESPECIALIZADA Hélio Oliveira
IDÉIA ORIGINAL Luís Paulino dos Santos
ROTEIRO Glauber Rocha e José Telles de Magalhães
DIÁLOGOS Glauber Rocha e Luís Paulino dos Santos
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA Tony Rabatoni
FOTOGRAFIA DE CENA Elio Moreno Lima
CONTINUIDADE Marina Magalhães
DIREÇÃO DE SOM Hélio Barrozo Netto
MONTAGEM Nelson Pereira dos Santos
LETREIROS Calazans Netto
MÚSICA Washington Bruno (Canjiquinha): samba de roda e capoeira; Batatinha: samba
LOCAÇÕES Praia do Buraquinho, Itapoã, Salvador (BA)
COMPANHIA PRODUTORA Iglu Filmes
DISTRIBUIÇÃO Horus Filmes Ltda.
P&B, 35mm, 80 min
ELENCO Antonio Pitanga (Antônio Luiz Sampaio) (Firmino), Luiza Maranhão (Cota), Lucy Carvalho (Naína), Aldo Teixeira (Aruã), Lídio Silva (Lídio Cirillo dos Santos) (Mestre), Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito. Participação especial em candomblés: D. Hilda; samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinorá, Sabá; orientador de candomblés: Hélio de Oliveira.

Deus e o diabo na terra do sol [1963-64]
DIREÇÃO E ARGUMENTO Glauber Rocha
PRODUÇÃO Luiz Augusto Mendes
PRODUTORES ASSOCIADOS Jarbas Barbosa e Glauber Rocha
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Agnaldo Azevedo
ASSISTENTES DE DIREÇÃO Paulo Gil Soares e Walter Lima Jr.
ROTEIRO Glauber Rocha e Walter Lima Jr.
DIREÇÃO DE ARTE Glauber Rocha e Paulo Gil Soares
FOTOGRAFIA Waldemar Lima
CENOGRAFIA E FIGURINO Paulo Gil Soares
LETREIROS Lygia Pape
SONOGRAFIA Agnaldo Azevedo e Geraldo José
GRAVURAS Calazans Netto
CARTAZ Rogério Duarte
CONTINUIDADE Walter Lima Jr.
MONTAGEM Rafael Justo Valverde
MÚSICA Heitor Villa-Lobos
CANÇÕES Sérgio Ricardo e Glauber Rocha
LOCAÇÕES Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó) e Canudos (BA)
COMPANHIA PRODUTORA E DISTRIBUIÇÃO Copacabana Filmes
P&B, 35mm, 125 min
ELENCO Othon Bastos (Corisco), Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Geraldo Del Rey (Manuel), Yoná Magalhães (Rosa), Lídio Silva (Lídio Cirillo dos Santos) (Sebastião), Sônia dos Humildes (Dadá), Maria Olívia Rebouças, Marrom (Cego Júlio), João Gama (padre), Roque Santos, Regina Rozemburgo, Billy Davis, Antônio Pinto (coronel), Milton Rosa (Moraes), Mário Gusmão e moradores de Monte Santo.

O pagador de promessas [1962]
DIREÇÃO Anselmo Duarte
PRODUÇÃO Oswaldo Massaini
ASSISTENTES DE PRODUÇÃO Rui Rosado e José Telles
GERENTE DE PRODUÇÃO Roberto Ribeiro
ASSISTENTE DE DIREÇÃO José Telles
ROTEIRO Anselmo Duarte, baseado na peça homônima de Dias Gomes
DIÁLOGOS Dias Gomes
DIREÇÃO DE ARTE José Teixeira de Araújo
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Henry Chick Fowle
CÂMERA Geraldo Gabriel
ASSISTENTE DE CÂMERA Marcial Alfonso Fraga
FOTOGRAFIA DE CENA Anselmo Duarte
SONOGRAFIA Carlos Foscolo

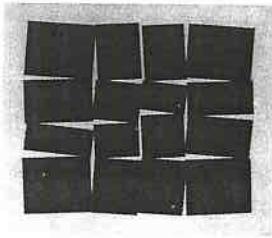
ENGENHARIA DE SOM Juarez Costa
CONTINUIDADE Adelice Araújo
MONTAGEM Carlos Coimbra
TRILHA MUSICAL Gabriel Migliori
LOCAÇÕES Salvador (BA)
COMPANHIA PRODUTORA E DISTRIBUIÇÃO Cinedistri
P&B, 35mm, 96min
ELENCO Leonardo Vilar (Zé do Burro), Glória Menezes (Rosa), Dionísio Azevedo (Padre Olavo), Geraldo Del Rey (Bonitão), Roberto Ferreira (Dedé), Norma Bengell (Marli), Othon Bastos (repórter), Antonio Pitanga (Antônio Luiz Sampaio) (Capoeirista Coca), Gilberto Marques (Galego), Milton Gaúcho (policial), Enoch Torres (delegado), Carlos Torres (monsenhor), João De Sordi (detetive), Maria Conceição (tia), Velvedo Diniz (sacristão), Walter da Silveira (bispo), Napoleão Lopes Filho (bispo), Alai Liguori (beata), Cecília Rabelo (beata), Jurema Penna, Irenio Simões, Antonio Mutamatsu e Girolamo Brimo.

O cangaceiro [1953]
DIREÇÃO, ARGUMENTO E ROTEIRO Vitor Lima Barreto
GERENTE DE PRODUÇÃO Cid Leite da Silva
ASSISTENTES DE PRODUÇÃO Rigoberto Plothow e Valter Thomás
ASSISTENTE DE DIREÇÃO Galileu Garcia
DIÁLOGOS Rachel de Queiroz
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E ILUMINAÇÃO Henry Chick Fowle
ASSISTENTES DE FOTOGRAFIA Oswaldo Kemeni, Marcelo Primavera e Heitor Sabino
CÂMERA Ronald Taylor
FOTOGRAFIA DE CENA Geter Costa
ENGENHARIA DE SOM Erik Rasmussen e Ernst Hack
CONTINUIDADE Bernadete Ruch
CENOGRAFIA E FIGURINO Pierino Massenzi e Caribé
EDIÇÃO Oswaldo Hafenrichter
MONTAGEM Lucio Braun e Giuseppe Baldacconi
MÚSICA (GENÉRICO) Gabriel Migliori
COMPANHIA PRODUTORA Cinematográfica Vera Cruz Ltda.
DISTRIBUIÇÃO Columbia Pictures
LOCAÇÕES Interior do Estado de São Paulo
P&B, 35mm, 94 min
ELENCO Alberto Ruschel (Teodoro) Marisa Prado (Olívia), Milton Ribeiro (Galdino), Vanja Orico (Maria Clódia), Adoniran Barbosa (Mané Mole), Ricardo Campos (cangaceiro), Neuza Veras, Zé do Norte, Lima Barreto (comandante da Volante), Galileu Garcia, Nicolau Sala, João Batista Giotto, Leonel Pinto, Nieta Junqueira, W. T. Gonçalves, Antonio V. Almeida, Auá Sapy, A. Coelho, Maria Luiza, José Herculano, Vitor Merino, Dona Felicidade, Dan Câmara, João Pilon e Jesuíno.

AGRADECIMENTOS

Antonio Candido, João Alexandre Barbosa (*in memoriam*), Maria Rita Galvão, Lígia Chiappini Moraes Leite, Eduardo Peñuela Cañizal e Jean-Claude Bernardet, pelas críticas e sugestões. Washington Racy e Maria Regina Reis Martins, pela produção dos fotogramas.
Isaura, apoio do começo ao fim, neste e em tudo o mais.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

PP. 38-39: *Barravento*. Acervo Tempo Glauber.
PP. 6, 87-89, 99, 104-05, 107-08: *Deus e o diabo na terra do sol*. Acervo Tempo Glauber.
PP. 58-59: *O pagador de promessas*. Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual Ltda.
PP. 153, 159, 167: *O cangaceiro*. © Cinematográfica Vera Cruz Ltda.
Reprodução dos fotogramas: Cinemateca Brasileira.

CAPA: detalhe de Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1958, guache sobre cartão, 55 x 64 cm, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (acima, a obra integral).

Coordenação editorial
MARIA HELENA ARRIGUCCI

Preparação
MILTON OHATA

Revisão
CAMILA SARAIVA
REGINA PEREIRA

Projeto gráfico da coleção
RAUL LOUREIRO

Capa e composição
FLÁVIA CASTANHEIRA

Foto do autor
ELAINE RAMOS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Xavier, Ismail (1947-)
Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome
Posfácio: Leandro Saraiva
São Paulo: Cosac Naify, 2007
Bibliografia
232 pp., 83 ils.

ISBN 978-85-7503-637-2

1. Cinema - Brasil 2. Cinema Novo 3. Rocha, Glauber, 1939-1981 - Crítica e interpretação I. Título

07-5404 CDD-791.430981

Índices para catálogo sistemático:
1. Cinema Novo: Brasil: História e crítica 791.430981

COSAC NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218 1444
Fax [55 11] 3257 8164
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3823 6595

APOIO